ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG

HERAUSGEGEBEN

VOM

ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUT DES DEUTSCHEN REICHS.

JAHRGANG XL

1882.

REDACTEUR: DR. MAX FRÄNKEL.

BERLIN,
DRUCK UND VERLAG VON G. REIMER.
1883.

INHALT.

Spalte

E. Curtius Zwei Terracotten: Pädagogische Scene. Asyl der Athena (Tafel 8) 158
F. von Duhn Parisurtheil auf attischer Lekythos (Tafel 11 und Zinkdruck) 209
R. Engelmann Krieger aus Dodona, Bronzestatuette des Berliner Museums (Tafel 1) 23
A. Furtwängler Archaische Jünglingsstatuette im British Museum (Tafel 4) 51
——— Schüssel von Aegina (Tafel 9. 10 und Zinkdruck) 197
——— Zum Apoll vom Belvedere 247
——— Von Delos (Tafel 15; 1 Holzschnitt; 6 Zinkdrucke) 321
A. Herzog Eine Lutrophoros (Tafel 5 und 2 Zinkdrucke) 131
G. Hirschfeld Pausanias und die Inschriften von Olympia 97
1. Beigabe. Die Inschriften und die Topographie der Altis (Holzschnitt) 119
2. - Gönner Olympias 125
3. - Die ältesten Ehrenstatuen zu Ross 127
4. - F. Dahn Die Züge der Germanen nach Griechenland 128
R. Kekulé Ueber einige Vasen des Hieron (3 Zinkdrucke) 1
K. Lange Athenastatuette aus Portici (Tafel 2) 27
P. J. Meier Ueber die Zweikampfdarstellungen der Durisschale 17
——— Gladiatorenreliefs des Berliner Museums (Taf. 6, 2. 3) 147
A. Michaelis Eine Originalzeichnung des Parthenon von Cyriacus von Ancona (Tafel 16 und Zinkdruck) 367
C. Robert Vasenfragmente des Euphronios (Tafel 3 und Zinkdrucke) 37
——— Athenisches Frauenleben, zwei Vasen des Berliner Museums (Tafel 7) 151
G. Treu Artemisrelief mit Weihinschrift (Tafel 6, 1) 145
——— Zu den Funden von Olympia II.
Die Anordnung der Statuen im Ostgiebel des Zeustempels (Tafel 12) 215
P. Weizsäcker Bemerkungen zum farnesischen Herakles (4 Zinkdrucke, 1 Holzschnitt) 255
P. Wolters Tarentiner Terracotten im akademischen Kunstmuseum zu Bonn (Tafel 13. 14 und 21 Zinkdrucke) 285

MISCELLEN.

M. Fränkel Archaische Thonbilder sitzender Frauen (2 Holzschnitte) 265
——— Zur Lutrophoros aus Sunion (Zinkdruck) 269
——— Zwei archaische Inschriften (Holzschnitt) 383
R. Klette Zu den Copien aus dem Friese von Phigalia in Patras 165
K. Purgold Drei archaische Inschriften 391
G. Treu Vermischte Bemerkungen (3 Zinkdrucke) 59
Schale des Kachrylion 393

BERICHTE.

Erwerbungen der königlichen Museen im Jahre 1881
I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse (A. Conze) 77
II. Antiquarium (G. Treu) 271
Erwerbungen des Britischen Museums im Jahre 1880. 1881 . . . . . 170. 281
Sitzungen der archäologischen Gesellschaft in Berlin 79. 173. 395
Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom 171
Chronik der Winckelmannsfeste (Athen. Rom. Berlin. Bonn. Kiel. Frankfurt a. M.). 397

Bericht über die Thätigkeit des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts vom 1. April 1881 bis dahin 1882 . . . . . 93 (167)

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

Inschriften aus Olympia 424—434 (H. Röhl) 87
435—438 (K. Purgold) 179

Verzeichniss der Mitglieder des kaiserl. deutschen archäologischen Instituts 407

Register von R. Klette 415

ABBILDUNGEN.

Tafel 1. Krieger aus Dodona, Bronze des Berliner Museums.
- 2. Athena, Bronze aus Portici.
- 3. Iliupersis des Euphronios.
- 4. Archaische Marmorstatue im British Museum.
- 5. Lutrophoros aus Sunion.
6, 1. Relief aus Sparta.
2. 3. Gladiatorenreliefs im Berliner Museum.
- 7. Zwei attische Vasen im Berliner Museum.
- 8. Terracotten aus Tanagra und Kythnos.
- 9. 10. Schüssel aus Aegina.
- 11. Parisurtheil, attische Lekythos.
- 12. Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia.
- 13. 14. Tarentiner Terracotten.
- 15. Thon-Akroterion aus Cerveteri.
- 16. Parthenon-Zeichnung des Cyriacus.

Spalte 1. Entführung der Helena auf einer Schale des Hieron (nach Benndorfs Vorlegeblättern Serie A Taf. 5).
- 3. 5. Vase des Hieron und Makron (nach *Gazette archéologique* 1880 Taf. 7. 8).
- 39. Ergänzungsversuch des Innenbildes der Iliupersis-Schale des Euphronios.
- 47. Fragmente der Dolonschale des Euphronios.
- 61. Theil der Friesreliefs von Phigalia.
- 62. Relief in Patras.
- 67. Reconstruction der Rundbasis im Philippeion zu Olympia.
- 119. Situationsplan der Altis mit Angabe der Wege des Pausanias.
- 131. 133. Form und Rückseite der Lutrophoros aus Sunion.
- 207. Fragment einer Schüssel aus Menidi.
- 213. Parisurtheil von einem attischen Alabastron.
- 257. Herakles und Telephos, Wandgemälde aus Herculaneum (nach *Mus. Borb.* IX 5).
- 260. Ergänzungsversuch des farnesischen Herakles zu einer Gruppe.
- 261. Herakles und Telephos, Relief aus Pergamon.
- 264. Medaillon des Antoninus Pius: Herakles und Telephos.
- 265. Sitzende Frau (Hekate), archaische Thonstatuette mit Inschrift aus Athen.
- 266. Kopf der Athena von einer archaischen Thonstatuette aus Athen.
- 269. Fragment der Lutrophoros aus Sunion Tafel 5.
- 287ff. Terracotten aus Tarent.
- 303. Marmorrelief im Berliner Museum: Heroisirter Todter.
- 324. Nike des Archermos, Reconstruction.
- 332. Attische Münze mit dem Apollon des Tektaios und Angelion.
- 338. 339. Figürliche Akroterien aus Delos.
- 341. Reconstruction eines Giebels aus Delos.
- 352. Rückseite des Akroterion Tafel 15.
- 354. Thon-Akroterion aus Curti: Eos und Kephalos.
- 371. Parthenon-Zeichnung des San Gallo (nach Laborde *Athènes* I zu p. 33).
- 383. Bronzebasis aus Argos.

UEBER EINIGE VASEN DES HIERON.

Bei der Veröffentlichung des mit den Namen des Hieron und Makron bezeichneten Gefässes[1]) hat De Witte nicht versäumt an die Schale des Hieron im Berliner Museum[2]) zu erinnern, welche unter ihren Bildern gleichfalls die Entführung der Helena durch Alexandros aufweist. Die genauere Vergleichung der beiden Vasen führt, wie ich meine, zu einleuchtenden und lehrreichen Folgerungen, die ich weder bei De Witte noch bei Robert[3]) finde. Ich versuche sie im Folgenden darzulegen, indem ich mich thunlichst auf das für den gegenwärtigen Zweck Nothwendige beschränke.

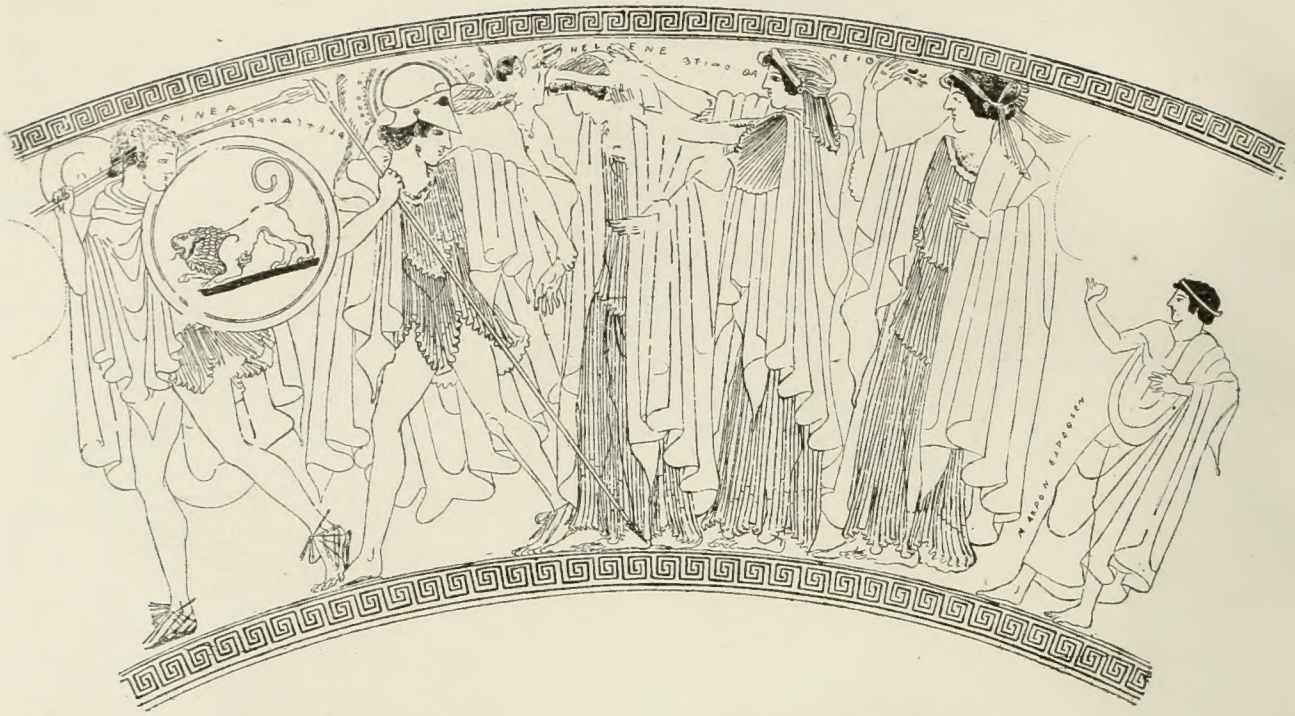
Auf dem vorstehend verkleinert wiederholten Bild der Schale führt Alexandros, sich zurückwendend, Helena weg; es folgt, den Abzug deckend, ein bärtiger Genosse des Alexandros, also Aeneas. Er wendet den Kopf um und streckt die linke Hand abwehrend aus gegen Timandra, welche den Abziehenden nachgeeilt ist und die Hände nach der Schwester ausstreckt. Aber dem Beginnen der Männer wirklich und mit Thaten zu widerstreben kommt schwachen Frauen nicht zu, sondern ihren Beschützern. Eine Euopis genannte Frauengestalt steht zwischen Timandra und dem gebrechlichen alten Ikarios. Der Greis könnte freilich die Gewaltthat der Fremden nicht hindern, auch wenn er versuchen wollte die Flüchtigen zu ereilen. Aber auch Tyndareos, der älter und weichlicher von Erscheinung ist als Aeneas, aber doch kraftvoll, stolz und königlich neben seinem altersschwachen Bruder, hebt, wie dieser, in ruhigem Erstaunen die Hand empor. Euopis steht mit dem Körper in der Vorderansicht unbewegt da; den Kopf wendet sie nach den beiden Alten, denen sie die linke Hand und, vor der Brust herüber, auch die rechte Hand mit dem Zweig entgegenhält.

Auf dem Bilde des Makron ist das Aussehen der troischen Helden kriegerischer. Aeneas, dieses Mal jugendlich, wie Alexandros, und der erste im Zug, trägt am linken Arm einen grossen runden Schild — denjenigen des Alexandros. Dieser selbst hat auf dem Kopf den Helm mit wallendem Helmbusch und führt die mächtige doppelspitzige Lanze mit sich. Während die Beiden eilig sind mit der köstlichen Beute zu entfliehen, die Alexandros mit seiner linken Hand in festem Griff über ihrem rechten Handgelenk gefasst hält, zaudert Helena einen Augenblick. Ihre Füsse stehen wenig von einander entfernt beide mit der Sohle auf dem Boden auf;

[1]) *Gazette archéologique* 1880 Taf. 7. 8 S. 57 ff. (Benndorf, Vorlegeblätter Serie *C* Taf. I.)

[2]) Gerhard, Trinkschalen und Gefässe I Taf. 11. 12. Benndorf, Vorlegebl. Serie *A* Taf. 5.

[3]) Bild und Lied S. 53 ff.



ihr linker Arm ist zurückgezogen. Sie neigt das Haupt vorwärts, welches Eros, ihr vorausfliegend, schmückt, wie Aphrodite mit beiden ausgestreckten Händen zu ihrem Schmucke hilft. Es sieht aus, als ob Aphrodite der Helena vor ihrem Weggehen gerade noch eilig das Obergewand über Schultern und Hinterkopf gelegt habe, um sie, die dafür noch stille hielt, nun zu entlassen. Hinter Aphrodite steht Peitho mit einem Zweig in der hoch gehaltenen rechten Hand. Sie scheint freudig und lebhaft erregt, dass endlich das Letzte, was die heimliche Flucht noch aufhielt, glücklich beseitigt ist und sie mag unwillkürlich zur Eile treiben. Ein Knabe hat, die Scene schliessend, unter dem Henkel seine Stelle gefunden: es ist überraschtes Erstaunen, das sich in seiner Bewegung ausspricht.

Die nahe Verwandtschaft wie die Unterschiede der beiden Gemälde sind augenfällig. Der Timandra entspricht in ähnlicher Bewegung, aber in völlig veränderter Bedeutung die Gestalt der Aphrodite, so dass Aeneas den Abzug zu decken nicht nöthig hat, und Eros fliegt Helena voran. An Stelle der Euopis ist Peitho getreten; statt der beiden Alten ist nur ein Knabe da, der mehr nebensächlich angebracht ist. Ist von dem Götterwillen und der Götterhülfe, welche das Bild des Makron beherrscht, in der Darstellung, wie sie die Schale zeigt, wirklich nichts zu merken? und ist bei der Vase des Makron und Hieron wirklich jede Spur der beiden Alten verloren, deren Gestalten auf der Schale so auffällig hervortreten? Ich wende mich zur Erledigung der zweiten Frage, ehe ich auf die erste eingehe.

Der Vorwurf des Gegenbildes ist die Bedrohung der Helena durch Menelaos. Er verfolgt sie im Begriff das Schwert zu ziehen. Sie kehrt sich in der eiligen Flucht plötzlich nach ihm um und sieht ihn an, indem sie das Obergewand, es mit der rechten Hand haltend und den linken Arm ausstreckend, auseinander schlägt. Aphrodite streckt beide Arme nach dem Kopf der Helena, ihn mit den Händen berührend, aus; man kann zweifeln, ob sie den Kopfschmuck ihrer Schützlingin zurecht rücke oder nur deren Kopf dem Verfolger zeigen wolle. Neben Aphrodite folgt eine Frauengestalt, die jeder für Peitho halten würde. Aber sie heisst Kriseis, wie der in gelassenster Haltung ihr zunächst stehende bärtige Alte mit dem Krückstock den Namen Kriseus führt. Am entgegengesetzten Ende sitzt, unter dem Henkel, aber breit und augenfällig in die Hauptscene hineinragend gezeichnet, Priamos, mit kahlem Schädel und schwarzem Spitzbart. Was in aller Welt sollen hier Chryseis und Chryses? Denn diese müssen doch gemeint sein. Was soll hier ein solcher Priamos? Auf der Vivenziovase sitzt er auf dem Altar, den todten

Astyanax auf dem Schooss; Neoptolemos hat den wehrlosen Greis gefasst und führt den tödtlichen Streich. Auf der Brygosschale sitzt Priamos auf dem Altar und streckt jammernd die Hände dem wilden Neoptolemos entgegen, der nach ihm vorwärtsstürmt, in der rechten Hand den Knaben schwingend, als ob er ihn auf den weissbärtigen Alten schleudern wolle. Auf der Vase *Mon. dell' Inst.* XI, 14 sitzt Priamos auf dem Altar, Neoptolemos stürmt, den Knaben in der Hand, auf ihn ein. In den schwarzfigurigen Vasenbildern erscheint Priamos über dem Altar ermordet oder dem Tode nahe. So in dem ausdrucksvollen Bilde bei Gerhard Etrusk. und campan. Vasenbilder Taf. XXI: Neoptolemos, den zappelnden Astyanax am Beine haltend, dringt auf Priamos ein, der auf dem Altar sitzt. Am Boden liegt ein todter Troer. Priamos streckt die rechte Hand bittend nach dem Kinn des Neoptolemos aus. Mit beiden Händen bittet die erste der beiden troischen Frauen, die hinter dem Altar stehen; die zweite hat die eine Hand klagend an den Kopf gelegt, mit der anderen fasst sie den Arm des alten Königs an, als ob sie ihn damit retten könne. Während so die Armen dem Untergang entgegengehen, stehen im Rücken des würgenden Neoptolemos Menelaos und Helena. Er hat das Schwert erhoben; aber sie schlägt das Obergewand zurück und sieht ihn an. Bei aller Beschränktheit der Kunstmittel trägt dies Bild das volle Gefühl des mythischen Inhaltes, der mythischen Situation in sich. Wenn Priamos überhaupt in einer Scene der Iliupersis dargestellt wird, kann dies verständiger, des Mythos und der künstlerischen Aufgabe bewusster Weise nur so sein, wie es in den angeführten Beispielen geschehen ist. In dem Bilde des Makron sitzt Priamos auf einem hübschen, mit einer Decke wohl überhängten Stuhl und sieht der vor seinen Augen sich abspielenden Scene mit vergnüglichem Erstaunen zu. Bei Chryseis statt Peitho liegt es nahe, den Fehler nur in der Beischrift zu suchen. Es sieht ganz so aus als sei, in willkürlichem und zufälligem Wechsel, derselben Figur auf der einen Seite Peitho, auf der anderen Chryseis beigeschrieben —, ähnlich wie auf der Vase *Annali* 1850 *tav. H. I.* die eingiessende Frau einmal Thetis, einmal — freilich sinnvoller als es hier bei Chryseis der Fall ist — Kymothoe genannt ist. Indess würde eine derartige Erklärung nur für diese eine Figur ausreichen: bei Priamos liegt der Fehler nicht im Namen, sondern im Motiv; bei Chryses in beidem. Wie kam der Maler, der die Hauptpersonen mit einer gewissen sinnlichen Kraft für sich und den Beschauer deutlich und sprechend darstellte, dazu die Gestalten des Priamos und Chryses so wie er es gethan hat zuzufügen? Er wollte, als er die Scene malte, nicht eine Iliu-

persis malen, sondern nur die Bedrohung und Rettung der Helena. Die Vorlagen, die er bei der Verzierung des Gefässes mit den beiden die Helena angehenden Scenen vor sich hatte oder deren er sich erinnerte, unter deren bestimmendem Einfluss er malte, enthielten weder Priamos noch Chryses, wohl aber Ikarios und Tyndareos. Die ausführlichere Scene der Entführung der Helena durch Alexandros, bei welcher die beiden Alten ihre richtige Stelle haben, hat er verkürzt; die kürzere Scene der Bedrohung und Rettung, für welche nur Menelaos, Helena, Aphrodite und Peitho vorhanden waren, hat er mit den bei seiner Verwendung der anderen Scene überschüssig gewordenen beiden Alten als Füllfiguren erweitert. Er hat sie willkürlich mit ihm aus dem Epos bekannten Namen umgenannt und die ursprünglich als Peitho gemeinte Gestalt in Chryseis neben Chryses umgedeutet, eine Zusammenstellung der Namen, die sofort die Erinnerung an den Namen Andromachos neben Andromache auf der Brygosschale wachruft. Bei dieser Sachlage ist es in hohem Grade zweifelhaft, ob der Maler, wie Robert annimmt, bei dem Knaben hinter der Peitho unter dem Henkel an einen bestimmten Namen gedacht hat. Es könnte dies nur auf einer Zufälligkeit beruhen. Der Knabe ist in erster Linie Füll- und Ersatzfigur, eine Gestalt, welche einem jeden attischen Vasenmaler dieses Kreises sehr geläufig war und von ihm leicht beliebig verwendet werden konnte. Danach und nach der nebensächlichen Anbringung kann diesem Knaben unmöglich, weder an und für sich noch für die Gesammtheit der Composition, welcher er angefügt ist, irgend welche grössere Bedeutung zuerkannt werden und er hat keinen Anspruch auf einen Namen, am wenigsten auf einen Namen aus dem Epos.

Ich gehe nunmehr auf jene erste Frage über, ob auf dem Bilde der Berliner Schale von der Götterhilfe, unter welcher sich die Entführung der Helena auf dem Bilde des Makron vollzieht, in der That nichts zu merken sei.

Von der als Euopis bezeichneten Gestalt lehrt O. Jahn[4]), unter Verweisung auf seine Archäol. Beiträge S. 29ff. 95ff. und Athen. XII p. 554 B: „Eine Gefährtin der Helena meldet in raschem Laufe den erstaunten Greisen die unerwartete Begebenheit: eine Scene, wie sie sich bei den auf Vasenbildern so ungemein häufigen Entführungen fast regelmässig wiederholt. Auch die Blumenranke in der Hand des Mädchens ist ein bei diesen Vorstellungen ganz gewöhnliches Attribut, welches andeutet, dass beim heiteren Spiel des Blumenpflückens der Entführer die günstige Gelegenheit benutzt habe.“ „Bei epischen Dichtern findet sich εὐῶπις häufig als Beiwort schöner Jungfrauen, als Name findet es sich wohl nur noch bei Parthenios 31. Eine dritte Schwester der Helena heisst bei Apollodoros (III 10, 6) Phylonoe; Euripides (Iphig. Aul. 50) und Ovidius (her. VIII, 77) nennen sie Phoibe. Vielleicht berechtigt dieser Wechsel zu der Annahme, dass auch hier diese Schwester gemeint und, wie auch sonst wohl geschieht, mit einem Namen allgemeinerer Bedeutung bezeichnet sei (Arch. Aufs. p. 128ff.); doch kann man ebenso gut auch an eine Genossin oder Dienerin der Helena denken. Dass sie nicht Aithra oder Klymene genannt ist, erklärt sich schon daraus, dass diese beiden nach der allgemeinen Sage mit nach Troja entführt werden, während hier Euopis offenbar zurückbleibt. Das Recht, für Nebenpersonen der Art Namen zu erfinden, nahmen Künstler ebensowohl als Dichter in Anspruch, wie das Beispiel des Polygnotos (Paus. X, 25, 2. 26, 1. 27, 1. 30, 3) und Mikon (Paus. VIII 11, 3) beweist“. Dieses Recht will ich gewiss nicht bestreiten. O. Jahn's Deutung sind, seit sie aufgestellt ist, so viel ich sehe, alle Erklärer gefolgt, Overbeck[5]) wie Luckenbach[6]) und Robert. Indess liegt in dem Motiv der Figur selbst eine Schwierigkeit vor. „Eine Gefährtin der Helena“ — so sind O. Jahn's Worte — „meldet in raschem Laufe den erstaunten Greisen die unerwartete Begebenheit“. Gewiss, das ist das, was man von einer solchen Gestalt erwarten sollte und es ist das Gewöhnliche bei Entführungs- und Vergewaltigungsscenen. Wenn Oreithyia geraubt, wenn Thetis bezwungen wird, so stieben die Genossinnen auseinander, eilen in fliegendem Laufe zu Kekrops, zu Nereus, um, Hülfe flehend, das Entsetzliche, das geschehen ist, zu melden. Auf der Vase bei Gerhard Etrusk. und campan. Vasenbilder Taf. 26—29 hat Boreas Oreithyia gefasst und in die Höhe gehoben; die erste ihrer Gefährtinnen läuft auf sie zu, die Arme nach ihr ausstreckend; eine zweite flieht da-

[4]) Ueber einige alte Kunstwerke, welche Paris und Helena vorstellen. Ber. der sächs. Gesellsch. d. W. 1850 S. 176ff. 180.

[5]) Her. Gall S. 272.

[6]) Das Verhältniss der griechischen Vasenbilder zu den Gedichten des epischen Kyklos, Supplementband XI der Jahrb. für class. Philol. S. 595.

von, indem sie den Kopf nach der Geraubten zurückwendet; die dritte und vierte endlich sind auf ihrer eiligen Flucht schon bei den alten Männern angekommen, nach welchen sie, sie anfassend, die Hände ausstrecken. Die Nereiden, welche bei der Bezwingung der Thetis zu Nereus fliehen, sind den Vasenmalern so geläufig, dass sie diese Darstellung auch da verwenden, wo es sich gar nicht um Peleus und Thetis handelt, indem sie dieselbe für sich allein oder im Zusammenhang anderer mythologischer Scenen anbringen[7]). So kehrt die Gruppe von Nereus, Doris und einer Nereide auf der Vase bei Gerhard Auserl. Vasenbild. III, 182, welche Thetis von Peleus verfolgt zeigt, wieder auf dem Vasenbild bei Gerhard Auserl. Vasenbild. II, 146. 147, welches die Einführung des Herakles in den Olymp darstellt. Auf der Vase bei Overbeck Gall. Taf. VIII, 5 greift Peleus Thetis an, welche sich verwandelt. Eros fliegt auf das Paar zu, Aphrodite und Cheiron stehen dabei; eine Nereide sieht, auf einem Delphin reitend, aus der Ferne zu, eine andere Nereide ist vor Nereus, der herbeieilt, auf die Kniee gestürzt und schlingt, Hülfe erflehend, die Arme um ihn. Mit dem Namen des Hieron selbst ist die Schale bezeichnet, welche in Benndorf's Vorlegeblättern Serie *A* Taf. I abgebildet ist. Während auf dem Innenbild Athena dargestellt ist, wie sie dem Herakles einschenkt, zeigen die Aussenbilder in ausführlicher Schilderung die Bezwingung der Thetis. Peleus hält sie fest trotz des Löwen, der ihn in den Arm beisst. Nach beiden Seiten fliehen die anderen Nereiden hinweg, die meisten, indem sie sich nach der so hart bedrohten Schwester umwenden. Diejenige unter ihnen, welche ihre Füsse am raschesten getragen haben, wirft sich ihrem Vater um den Hals und küsst ihn, flehend, bittend. Die Euopis auf dem Berliner Vasenbilde, welcher bei der Entführung der Helena nach O. Jahn's Erklärung eine jener Nereide entsprechende Rolle zufallen soll, steht in heiterer Ruhe da und hält den beiden Alten mit einer gewissen Feierlichkeit die linke Hand und den Zweig entgegen. Entschliessen wir uns doch nur für einen Augenblick von der Beischrift abzusehen, so ist kein Zweifel — eine Göttin ist es, Peitho, oder etwa woran man vielleicht auch denken könnte Aphrodite, welche die Beiden abmahnt, mit ohnmächtiger Gegenwehr eine Störung dessen zu versuchen, was sich nach dem Götterwillen und mit Götterhülfe vollzieht. Nicht wie eine angstvolle scheue Gespielin sieht diese Euopis aus, sondern wie eine göttliche Erscheinung: es müssen Jedem als ähnlich in den Sinn kommen solche Figuren, wie die Artemis *Mon. dell' Inst.* X, 54 und vor allen die Peitho auf dem schönen Vasenbilde *Mus. Gregor.* II, 5 = Overbeck Gall. Taf. 26, 12, welches Michaelis Parthenon S. 139 zur Deutung der entsprechenden Metopenreliefs so glücklich verwendet hat. Ebendort hält Peitho, wie auch sonst, einen Zweig. Freilich haben die Vasenmaler Göttern und Menschen Zweige und Blumen so häufig in die Hand gegeben, und gerade in der Werkstatt des Hieron ist dies schmückende und bequeme Beiwerk so überaus beliebt, dass ein bestimmter Schluss aus diesem Zweig, welchen Euopis hält, nicht gezogen werden kann, wiewohl es einleuchtet, wie viel weniger passend in diesem Fall der Zweig in der Hand einer Gespielin ist, da die Entführung nicht im Freien, sondern aus dem Hause geschieht[8]). Ich zweifele nicht, dass die hier Euopis genannte Gestalt in der ersten Erfindung der vorliegenden Composition als Peitho verstanden war. Die Frage stellt sich, wie ich meine, nur so, ob Hieron, als er sie malte, sie noch ebenso verstand oder ob er sie dabei zu einer Schwester oder Gefährtin der Helena umdeutete, so also wie Makron in dem Bilde der Bedrohung Helenas durch Menelaos die ursprüngliche Peitho zur Chryseis verdorben hat. Für die erstere Annahme spricht der Umstand, dass Hieron, so weit die bisher von ihm bekannt gewordenen Werke ein Urtheil ge-

[7]) Vergl. *Annali* 1864 S. 93 f.

[8]) Das in der Figur der Euopis ausgedrückte Motiv als solches fassen richtiger, als O. Jahn Gerhard Text S. 15 und E. Braun, *Bullett.* 1849 S. 127, beide freilich in falschem Zusammenhang, indem sie Aeneas für Menelaos erklären, den Timandra von der Verfolgung zurückzuhalten suche, und Braun noch mit einer falschen Verwendung des Namens *Εὐώπις*. Gerhard's Worte lauten: „Eine gleich ihr (Timandra) geschmückte Frau, Euopis, ist in ähnlicher Weise, wir denken als zweite Gefährtin Helenas, mit gleicher Beschwichtigung zweier älterer Männer beschäftigt . . . . . Einen Blütenzweig in der Rechten, fasst (?) sie mit der Linken den rechten Arm des . . . . Ikarios . . . . . Tyndareos selbst ist nicht abwesend; wir erkennen ihn in der . . . Figur, welche auf dieser Seite die Darstellung abschliesst und williger als sein streitlustiger Bruder dem Götterbeschluss, der ihn der Tochter beraubt, sich gefügt hat." Braun sagt: *„Bellissimo e veramente grazioso contrapposto a Timandra forma Euopis, la quale cerca di calmare coll' incanto dei suoi begli occhi l'Ikarios, che pure mostrasi massimamente offeso per la tradita ospitalità"*. Dass der Mann hinter Helena nicht Menelaos sei, sondern ein Begleiter des Alexandros, hat bereits Henzen in einer Note zu Brauns Notiz bemerkt, allerdings ohne den Namen des Aeneas auszusprechen.

statten, sich das, was er malt, deutlich und lebhaft vorzustellen pflegt. Man wird sich nichtsdestoweniger zur Annahme einer von Hieron selbst vorgenommenen Umdeutung entschliessen müssen. Da er die Aphrodite zur Timandra machte und zwar hier mit einer Aenderung des Motivs selbst, so ist ein ähnliches Verfahren für die der Peitho entsprechende Gestalt an sich wahrscheinlich und bei dieser Sachlage entscheidet die Beischrift. In Betreff dieser wird man über O. Jahn's Erwägungen nicht weit hinaus kommen können. Wir werden es der Vase eben glauben müssen, dass Euopis ein Name aus dem Epos oder ein Name des täglichen Lebens ist, der uns zufällig sonst nicht anders als hier und bei Parthenios überliefert ist. Eriopis kommt als Heroinenname mehrfach vor, auch in der Familie des Leukippos, und man könnte versucht sein an eine Umbeugung in das dem attischen Vasenmaler mundgerechtere Euopis zu denken. Aber wenn wir, was nicht nothwendig ist, annehmen wollen, der Name sei durch die Poesie bereits überliefert gewesen, so wird man ihn besser für einen der Namen halten, die, nach Bedarf, aus Beiwörtern hervorzuschiessen pflegen. In der Ilias kommt *εὐῶπις* nicht vor, in der Odyssee zweimal von Nausikaa ζ 113

ἔνθ' αἶτ' ἄλλ' ἐνόησε θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη,
ὡς Ὀδυσεὺς ἔγροιτο, ἴδοι τ' εὐώπιδα κούρην,
ἥ οἱ Φαιήκων ἀνδρῶν πόλιν ἠγήσαιτο

und 142

ὁ δὲ μερμήριξεν Ὀδυσσεύς,
ἦ γούνων λίσσοιτο λαβὼν εὐώπιδα κούρην,
ἦ αὖτως ἐπέεσσιν ἀποσταδὰ μειλιχίοισιν
λίσσοιτ', εἰ δείξειε πόλιν καὶ εἵματα δοίη,

im Hymnos auf Dionysos am Schluss, von Semele

χαῖρε, τέκος Σεμέλης εὐώπιδος· οὐδέ πη ἔστι
σεῖό γε ληθόμενον γλυκερὴν κοσμῆσαι ἀοιδήν.

Bei Pindar Ol. XI, 90 steht

ἐν δ' ἕσπερον
ἔφλεξεν εὐώπιδος
σελάνας ἐρατὸν φάος,

bei Sophokles von Deianira, Trach. 523

ἁ δ' εὐῶπις ἁβρὰ
τηλαυγεῖ παρ' ὄχθῳ
ἵστο, τὸν ὃν προσμένουσ' ἀκοίταν,

bei Kallimachos, in Dian. 204

Οὔπι ἄνασσ' εὐῶπι, φαεσφόρε, καὶ σέ κεἰνης
Κρηταέες καλέουσιν ἐπωνυμίην ἀπὸ νύμφης,

wonach Lobeck, Paralip. I S. 269, bei Sophokles Oedip. Tyr. 189 schreiben wollte *ὦ χρυσέα θύγατερ Διὸς εὐῶπι, πέμψον ἀλκάν* —,

bei Apollonios Rhodios IV, 1090

λίην γὰρ δύσζηλοι ἑαῖς ἐπὶ παισὶ τοκῆες·
οἷα μὲν Ἀντιόπην εὐώπιδα μήσατο Νυκτεύς.

Es leuchtet ein, wie passend das Beiwort *εὐῶπις* von Helena selbst oder von einer ihrer Schwestern und Genossinnen gebraucht werden und wie leicht es in einem Helena angehenden epischen Lied zu einem selbständigen Namen werden konnte. Dass es — woran O. Jahn nebenbei gedacht hat — auf unserem Vasenbild einen solchen appellativisch vertrete, halte ich nicht für glaublich, auch nicht den Namen einer Göttin, also, woran ich natürlich denken möchte, den der Peitho. Denn so vortrefflich *εὐῶπις* auch dieser Göttin zukommen würde, die Ibykos die *ἀγανοβλέφαρος Πειθώ* nennt, so müsste, ehe man so kühn und der Gewohnheit des Hieron und seiner Genossen widersprechend vermuthen darf, doch erst *εὐῶπις* als ein stehender und in Athen geläufiger Beiname der Peitho nachgewiesen werden, was nicht der Fall ist. Es ist ebenso wenig der Fall bei Aphrodite, so leicht sich für sie der Wechsel von *ἑλικῶπις* zu *εὐῶπις* darzubieten scheint. Sonst würde man sich Aphrodite statt Peitho in dem Sinne gefallen lassen können, dass Hieron bei seiner Umdeutung die vornehmere der beiden Göttinnen auf seine Weise hätte bewahren wollen.

Ich habe ohne Weiteres angenommen, dass Aphrodite und Peitho die ursprünglichen Bestandtheile der in zwei Brechungen uns vorliegenden Composition sind, Timandra und Euopis die veränderten. Ich kann mich darin nicht dadurch irre machen lassen, dass das Bild der Schale einen alterthümlicheren Eindruck macht, als das Bild von der Hand des Makron, und in der That etwas älter sein wird. Die ursprüngliche Zugehörigkeit der beiden einmal Aphrodite und Peitho, einmal Timandra und Euopis genannten Frauen wird durch ihre formale Uebereinstimmung erhärtet. Dann aber muss die Bedeutung Aphrodite und Peitho als die erste gelten: nicht nur des bedeutsameren Sinnes wegen, sondern vor Allem, weil das Motiv der Euopis für die Göttin höchst wirksam und charakteristisch ist, nicht aber in der Uebertragung auf eine Genossin der Helena.

Indem ich die Figuren Alexandros, Aeneas, Helena, Aphrodite, Peitho, Ikarios, Tyndareos für die Bestandtheile einer ursprünglich als solche erfundenen Composition halte, gerathe ich in Widerspruch mit der Auffassung Roberts, welcher bei dem Bilde der Schale die Gruppe der Euopis mit

den beiden Alten, wie er sich ausdrückt „die Botenerzählung“, und ferner die Gestalt der Timandra, bei dem Bilde des Makron Aphrodite und Peitho als nicht ursprünglich ausscheiden will. Die Gründe, welche mich bestimmen, sind in den vorstehenden Erörterungen bereits angegeben. Indess wird es zweckmässig sein, einige weitere Bemerkungen hinzuzufügen.

Robert glaubt das Vorbild der drei Figuren, welche, nach seiner Annahme, als ursprünglich allein übrig bleiben, also Alexandros, Aeneas, Helena, in einem bestimmten Typus der schwarzfigurigen Vasenmalerei nachweisen zu können, welcher gewöhnlich, und auch von mir[9]) auf die Wegführung der Helena durch Menelaos bei der Eroberung Troias bezogen worden ist.

Für die Begegnung des Menelaos mit Helena verfügt die alterthümliche Kunst bekanntlich über einen Typus, der keinem Zweifel unterworfen ist: Helena steht Menelaos gegenüber, der sie bedroht. Der Typus ist besonders deutlich und ausdrucksvoll erhalten auf dem Vasenbild bei Gerhard Etrusk. u. campan. Vasenb. Taf. 21, welches ich oben, des Priamos wegen, angeführt habe: Menelaos hat daselbst das Schwert erhoben. Andre Male ist die Bewegung weniger sprechend, aber die Gleichartigkeit der Scene lässt keinen Zweifel aufkommen; und oft ist hinter Helena ein zweiter Krieger hinzugefügt, dessen Vorhandensein oder Nichtvorhandensein lediglich von formalen Gründen abhängt. Unverkennbar eng verwandt ist ein anderer Typus, welcher jedoch die Frau nicht dem einen Krieger gegenüberstehend, sondern von ihm fortgeführt zeigt. In diesem Typus glaubt Robert Alexandros, Helena und Aeneas zu erkennen, wie bereits W. Klein[10]) Einwendungen gegen die Deutung auf Helenas Wegführung durch Menelaos erhoben und den vielen von ihm selbst aufgezählten früheren Vermuthungen eine neue hinzugefügt hat — Polyxena durch Neoptolemos zum Opfertod geführt. Klein's Einwendungen laufen darauf hinaus, es sei nicht wahrscheinlich, dass die archaische Kunst zweierlei Schemata zum Ausdruck desselben mythischen Ereignisses verwendet habe. Warum nicht? Warum soll nicht neben dem einen Schema eine aus ihm abgeleitete Variante existiren können? Der bestrittene Typus drückt die Thatsache der Wiedergewinnung der Helena durch ihren zornigen Gatten aus, die Variante die Versöhnung desselben durch die Schönheit der Helena, und sie bezeichnet insofern einen Fortschritt, eine Aenderung des Interesses, welches die Darstellung beherrscht. Ich gestehe nicht einzusehen, worin hier eine Schwierigkeit liegen soll, wenn nicht etwa in den einige Male rein äusserlich zugefügten Füllfiguren, auf welche mit Recht weder Robert noch Klein irgend welches Gewicht legen. Dagegen halte ich es für undenkbar, dass dieser Typus, ausser in gelegentlicher Uebertragung, als Polyxena und Neoptolemos verstanden worden wäre, und es gelingt mir nicht ein Kennzeichen ausfindig zu machen, welches Roberts Vermuthung rechtfertigte. Der Typus sieht in den mir aus Abbildung bekannten Beispielen nicht mehr eben frisch, sondern bereits etwas verbraucht aus. Aber der Augenschein lehrt, dass Klein Recht hat, wenn er behauptet, dass es sich nicht nur um eine Fortführung, sondern auch um eine Bedrohung der Frau handele. Wenigstens einige Male ist dies deutlich: Gerhard Auserlesene Vasenbilder I, 82 u. III, 171. Auf diesem letzten Vasenbild ist ausserdem der zweite Krieger nicht hinter der Frau hergehend dargestellt, sondern er geht, sich nach ihr umschauend, nach der andern Seite ab; nach der andern Seite gerichtet ist er auch *Vasi del Conte di Siracusa* Taf. 10 = *Bullett. Napolet. N. S.* V 10, 14. Robert bemerkt sehr richtig, dass die typische Gruppe eines vor einer Frau hergehenden Kriegers ein uralter Besitz der griechischen Kunst sei[11]) und er vergleicht mit Recht die entsprechende Gruppe auf der Buccherovase bei Micali *Monumenti per servire alla storia degli antichi popoli Italiani* Taf. 22, wo das Schema zu einer Darstellung des Perseus verwendet ist, der, während er die Augen von der Gorgo abwendet, von einer Frau, also seiner Schutzgöttin, am Arm gefasst wird, offenbar also hier in dem Sinne der Hülfe und Leitung, da er selbst seine Gegnerin nicht sieht. Indess sehe ich nicht ein, was daraus folgen soll. Auch der einer Frau gegenüberstehende Krieger und überhaupt Männer und Frauen einander zugekehrt oder abgekehrt, gehend und stehend, mit so oder so gewandtem Kopf, gehören zu dem uralten Typenbesitz, der bald bedeutsam bald unbedeutsam und wieder in der Bedeutsamkeit selbst wechselnd verwendet wird. Man kann sie mythisch benennen

[9]) *Annali* 1866 S. 392.

[10]) *Annali* 1877 S. 262.

[11]) Vergl. auch Klein a. a. O. „*Non è verisimile che una spiegazione basti per tutte le scene di donne portate via; mi sembra che possano spiegarsi quelle soltanto, le quali han comune il tratto molto caratteristico che il guerriero minacci colla spada la prigioniera da lui trasportata*“.

nur dann, wenn sie durch die Umgebung oder durch die Hinzufügung individueller Züge bestimmt werden. Wo sich der Krieger zornig — wie Amphiaraos bei der Abfahrt — gegen die Frau umwendet, die er fortführt, und sie mit dem Schwerte bedroht, scheint es mir angezeigt, Menelaos und Helena zu erkennen[12]) und man kann weiter — worauf ich indessen keinen Werth lege — unterscheiden eine einfache Fortführung, eine Fortführung mit Bedrohung und endlich eine Fortführung mit Bedrohung von Seiten des Menelaos und mit bittender Geberde von Seiten der Helena. Wie die archaische Kunst einen Frauenraub darstellte, zeigt Gerhard Auserl. Vasenb. III, 167 und, dass es sich dabei um einen festen Typus handelt, die rothfigurige Umbildung auf der folgenden Tafel ebenda.

Robert geht so weit, in den Innenbildern der beiden Schalen *Mon. dell' Inst.* XI, 20 und Conze Vorlegeblätter Serie VI, 2 Paris und Helena zu erkennen. Es ist beide Male ein bärtiger Mann hingezeichnet, der eine Frau mit sich führt; beide Male hat er freilich eine Lanze, das eine Mal einen Hut, und gerade da sieht er nicht eben aus als ob er ins Epos gehöre. Allerdings kommt Paris auf der Schale des Duris, Fröhner *Vases du prince Napoléon* Taf. 2—4 = Conze Vorlegeblätter Ser. VI, 7, als bärtiger Mann vor: er ist hier als kämpfender Held in einem Schema der Zweikämpfe gedacht. Wie der wirkliche Paris, der Richter der Göttinnen, der Entführer der Helena, der Phantasie des Hieron und seiner Genossen vorschwebte, als Jüngling, unbärtig oder mit dem ersten Flaum an den Wangen, steht doch durch zahlreiche Beispiele zur Genüge fest. Bei dem Innenbild der Schale *Mon. dell' Inst.* XI, 20 liegt die Erklärung auf Menelaos und Helena nahe genug. Ich habe *Annali* 1880 S. 156 angedeutet, warum ich meinte, dieser Vermuthung dennoch nicht nachgeben zu sollen: die Kraft des mythologischen Gedankens hält selten für alle drei Bilder einer Schale gleichmässig aus, und die Wiederkehr der Gruppe in Scenen wie Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. 32, Inghirami *Vasi fittili* IV, 314 — die übrigens beide zufällig auch für die Bewegung der Aphrodite auf dem Bilde des Makron verglichen werden können — muss gegen allzusehr ins Einzelne gehende Deutungen, wo nicht ein bestimmterer Anhalt gegeben ist, vorsichtig machen. Dass aber dieses Schema eines eine Frau fortführenden Mannes in der rothfigurigen Vasenmalerei in der That als Menelaos und Helena verstanden werden konnte, lehrt unwiderleglich das bekannte schon von O. Jahn in seiner Besprechung der Hieronschale angeführte Vasenbild bei Millingen *Anc. uned. mon.* I Taf. 32, wo dem mit Helm und Lanze versehenen, flaumbärtigen Jüngling, der eine Frau mit sich führt, der Name *ΜΕΝΕΛΕΟΣ* beigeschrieben ist.

Die Abfolge der in Betracht kommenden Typen denke ich mir, soweit sich nach dem bisher vorliegenden Material urtheilen lässt und soweit ich dasselbe für gesichert und benutzbar halte, etwa folgendermaassen: die alterthümliche Kunst hat die Wiedergewinnung der Helena in zweierlei Weise dargestellt, durch die Fortführung und durch diejenige Art der Bedrohung, bei der Menelaos und Helena sich gegenüberstehen. In der rothfigurigen Vasenmalerei ist von der Fortführung noch eine schwache Spur erhalten. An Stelle der Bedrohung, bei der sich die beiden Gatten gegenüberstehen, ist die Flucht und Rettung der Helena getreten und dabei ist zum Theil der Einfluss der grossen Kunst nachweisbar. Wenn Aphrodite und Peitho durch ihre sichtbare Gegenwart die Rettung vollziehen, so ist diese ihre Gegenwart zugleich der bildlich sprechende Ausdruck für die Schönheit und den Liebreiz, der über Helena ausgegossen das Herz des erzürnten Menelaos rührt und entzündet. Aber die Vasenmaler haben sich mit diesem Ausdruck nicht begnügt. Die volksthümlich derbe Ausdeutung, die in den viel angeführten Versen des Euripides und Aristophanes vorliegt, hat auf eine rohe Weise Makron befolgt, indem er den Körper der Helena unter dem Gewand möglichst genau sichtbar macht.

Die Entführung der Helena durch Alexandros ist eine neue selbständige Composition der rothfigurigen Vasenmalerei, eine Composition, für welche — was hier nicht zur Frage steht — möglicherweise eine Anregung in der gleichzeitigen grossen Kunst vorhanden war, für welche dagegen ein ganzes oder theilweises Vorbild aus der schwarzfigurigen Vasenmalerei nicht nachgewiesen ist und schwerlich nachgewiesen werden kann. Die Gestalten der Aphrodite und Peitho haften auch noch in der späteren Kunst so fest an den Scenen, welche Paris und Helena angehen, dass sich die Vorstellung aufdrängt, in der maassgebenden epischen Schilderung der Kyprien seien die beiden Göttinnen bei der Entführung ähnlich thätig gewesen, wie in der Kunst. In der Ilias ruft Aphrodite, nachdem sie Paris aus dem Kampfe mit Mene-

[12]) Vgl. Luckenbach a. a. O. S. 634.

laos entrückt hat, in der von Lachmann einem Nachdichter zugeschriebenen Stelle, ihm Helena herbei und stellt den Stuhl zurecht

τῇ δ' ἄρα δίφρον ἑλοῦσα φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη
ἀντὶ Ἀλεξάνδροιο θεὰ κατέθηκε φέρουσα·
ἔνθα καθῖζ' Ἑλένη κούρη Διὸς αἰγιόχοιο,
ὅσσε πάλιν κλίνασα, πόσιν δ' ἠνίπαπε μύθῳ.

Vermuthlich ist die Nachdichtung von den Kyprien abhängig, in deren Zusammenhang allein die Schilderung des Beilagers erträglich ist. In dem Auszug des Proklos steht *καὶ ἡ Ἀφροδίτη Αἰνείαν συμπλεῖν αὐτῷ κελεύει*, dann *ἐν τούτῳ δὲ Ἀφροδίτη συνάγει τὴν Ἑλένην τῷ Ἀλεξάνδρῳ· καὶ μετὰ τὴν μῖξιν τὰ πλεῖστα κτήματα ἐνθέμενοι νυκτὸς ἀποπλέουσι.* In der attischen Vasenmalerei wird bei der den bildlichen Erzählungsmitteln gemässen Ausgestaltung des Kernes der Sage von der Entführung der Helena vermuthlich die Gewohnheit, die beiden Göttinnen bei der Rettung der Helena thätig zu sehen, einen bestimmenden Einfluss ausgeübt haben.

Bonn. Reinhard Kekulé.

UEBER DIE ZWEIKAMPFDARSTELLUNGEN DER DURISSCHALE.

Die schöne, von Fröhner publicirte Durisschale mit Zweikampfdarstellungen [1]) ist in der letzten Zeit mehrfach zur Besprechung gekommen. Besondere Beachtung beansprucht die mit den Principien der früheren Methode brechende Interpretation, welche Brunn (Troische Misc. III in den Ber. d. Münch. Akad. 1880 I. S. 201 ff.) gegeben hat. Im Gegensatz zu ihm glaubte Robert (Bild und Lied in den Greifsw. philol. Unters. V S. 98 ff.) in den Darstellungen keine grösseren Schwierigkeiten zu sehen und begnügte sich damit, auf die Erklärung von H. Luckenbach (Fleckeisens Jahrbb. Suppl. XI S. 517) zu verweisen. Mir scheinen die beiden Aussenbilder der Schale eine erneute Behandlung zu fordern, welche auf Brunns Erörterung näher eingeht.

Auf dem einen dringt von links her ein voll gerüsteter Krieger mit gezückter Lanze gegen seinen bereits zusammenbrechenden, nur mit Helm, Schild und Schwert [2]) versehenen Gegner vor. Von beiden Seiten eilt eine Gottheit herbei, links Athena, rechts Apollon, je einen Arm in lebhafter Erregung vorgestreckt [3]). Wenn wir die Situation, ohne die beigeschriebenen Namen zu berücksichtigen, aus sich heraus deuten wollen, so müssen wir Brunn zugestehen, dass die völlig gleiche Bewegung der Götter den Ausgang des Kampfes unentschieden lässt und dieser vielmehr einzig in der Haltung der Krieger angedeutet ist [4]). Robert freilich meint (S. 100), „dass die Gegenwart des Gottes auf Seiten des Fallenden jedem Beschauer die Garantie für die Rettung giebt." Aber auch die herbeieilende Eos auf den Vasenbildern mit dem Zweikampf Achilleus-Memnon kann ihren Sohn nicht vor Achilleus retten. So wird man scheinbar darauf hingedrängt, das Bild der Durisschale mit Brunn auf den Zweikampf Achilleus-Hektor zu beziehen, dem auch bei Homer Athena und Apollon beiwohnen. Dieser Auffassung widerspricht jedoch der dem Sieger beigeschriebene Name AIAI d. h. Aias. Unmöglich ist hier die Annahme, dass dem Maler eine uns unbekannte Sagenversion vorschwebte, der zufolge Hektor nicht von Achilleus, sondern von Aias getödtet wird; unmöglich scheint aber auf den ersten Blick auch die Annahme, dass unser Bild mit der homerischen Darstellung des Zweikampfes Hektor-Aias (*H* 54 ff.) zu vereinigen sei. Denn abgesehen von Kleinigkeiten, um die wir uns nicht zu kümmern haben, besteht der bedeutende Unterschied, dass bei Homer Hektor von Apollon gerettet wird [5]).

Ehe wir uns endgültig entscheiden, ist auch das Gegenbild einer eingehenden Betrachtung zu unter-

[1]) *Choix de vases grecs* pl. III IV und *les Musées de France* pl. XI. XII. Danach bei Conze Vorlegebl. VI 7. Das Innenbild zeigt Memnons Leiche von Eos gehalten.

[2]) Die Grösse des Schwertes erklärt sich lediglich durch die grösseren Proportionen der ganzen Figur. Anders urtheilt darüber Robert S. 100.

[3]) Dass Athena dem Aias Einhalt gebietet, wie Luckenbach S. 518 glaubt, ist durch nichts angedeutet.

[4]) Die Nacktheit des unterliegenden Kriegers soll nicht andeuten, dass derselbe der Lanze des Gegners verfallen ist. Auch auf den Darstellungen des Zweikampfes Achilleus-Hektor (Gerhard A. V. III 202) wird mit der Bewaffnung willkürlich verfahren.

[5]) Uebrigens irrt Luckenbach, wenn er meint, Athena würde bei Homer nicht erwähnt. Apollon und Athena sitzen als Geier auf der *φηγός* und schauen dem Kampfe zu (*H* 58 ff.), den sie selbst veranlasst haben (*H* 17 ff.).

werfen. — Im Profil nach rechts eilt ein Krieger mit vorgestrecktem Schild und gezücktem Schwerte gewaltigen Schrittes hinter seinem Gegner her, welcher seine Lanze ruhig in der Rechten hält und, indem er auch mit dem Schild sich nicht vertheidigt, sondern nur das Gesicht dem Verfolger zuwendet, in der Schnelligkeit seiner Füsse genügende Sicherheit zu besitzen scheint. Dass seine Flucht einen guten Ausgang nimmt, ist aber auch durch die verhältnissmässig ruhige Haltung der beistehenden Göttinnen angedeutet.

Die Figur links schreitet gelassen dem Verfolger nach und hält mit der linken Hand eine Blume, während sie den rechten Unterarm vorstreckt. Die Göttin der andern Seite, durch Köcher und Bogen als Artemis gekennzeichnet, sieht ihrem Bruder auf dem Gegenbilde in allem Wesentlichen ähnlich. Die Bekleidung und Bewaffnung ist, abgesehen von der Haube der Artemis und dem Lorbeerkranz des Apollon, identisch; nur im Temperament der Bewegung ist ein erheblicher Unterschied erkennbar. Während Apollon in schnellem Schritt auf die Scene zueilt, steht seine Schwester ruhig da und bekundet ihren Antheil an der Handlung nur dadurch, dass sie durch die Erhebung des rechten Armes den Krieger von der Verfolgung abmahnt. Niemand wird glauben, dass diese Differenzen in der Haltung der beiden Götterpaare zufällig seien. Vielmehr hat Duris auf dem einen Bilde einen höchst gefährlichen Moment, auf dem andern eine Scene von unbedenklichem, mehr heiterem Ausgange dargestellt.

Dem zweiten Bilde sind nur drei Namen beigeschrieben, Menelaos, Alexandros und Artemis; die Frau links ist ohne Bezeichnung. Sind die beiden Krieger richtig benannt, so kann nur die ergötzliche Scene *Γ* 15 ff. gemeint sein[6]). Achäer und Troer rücken zur Schlacht vor. Da stellt sich Paris, mit Pantherfell schön geschmückt, in die Reihen der Vorkämpfer und fordert in stolzer Selbstüberhebung die Besten der Griechen zum Zweikampf auf. Unglücklicher Weise aber stellt sich ihm sein erbittertster Gegner Menelaos und sofort ist es mit seinem Heldenmuth vorbei: er giebt Fersengeld und verkriecht sich unter die Troer. Zu diesem ungefährlichen Ausgang würde die oben beschriebene Haltung der beistehenden Frauen vortrefflich passen; nur die letzteren selbst scheinen sich nicht zu fügen. Von Artemis hören wir nichts bei Homer, und gesetzt, dass Aphrodite, welche wohl in der Göttin links zu erkennen ist, dort erwähnt wäre, so würde man sie doch auf Seiten des Troers erwarten.

Diese Schwierigkeiten haben Brunn wiederum bewogen, von den Inschriften abzusehen, und zwar ergiebt sich ihm die Interpretation, indem er zwischen dem Innenbilde und dem von ihm vorausgesetzten Zweikampf Achilleus-Hektor einen bestimmten Zusammenhang aufsucht. „Wenn in dem ersten (Aussenbilde) — sagt er S. 204 — Hektors Besiegung durch Achill, in dem Innenbilde der von Achill getödtete Memnon dargestellt ist, so liegt gewiss der Gedanke nahe, dass es sich auch bei dem noch übrigen dritten Bilde um einen von Achill besiegten Gegner handle. Neben einem Achill findet sofort die ihn begleitende weibliche Gestalt als Thetis eine ungesuchte Erklärung.“ Er nennt daher den Gegner Kyknos und glaubt auf diesen mit um so grösserem Recht deuten zu können, als ihm auch in der ovidischen Erzählung des Kampfes Achilleus-Kyknos (Metam. XII 76 ff.) der Schwerpunkt in der Flucht des Kyknos zu liegen scheint. Doch ist bei Ovid nicht von Flucht die Rede, sondern von langsamem Zurückweichen, bei dem das Gesicht dem Feinde zugewendet bleibt; Ovid sagt V 136 f.: *retroque ferenti aversos* (dem Stein gegenüber) *passus medio lapis obstitit arvo.* Auch ist nicht das Zurücktreiben, sondern das Erdrosseln des Unverwundbaren das Charakteristische bei diesem Kampfe, und wenn wir auch davon absehen wollten, dass Kyknos, der Gegner Achills, kein Vasenheld ist, so würden wir doch gewiss nicht Artemis, sondern Kyknos' Vater Poseidon beim Kampfe erwarten. Bedenken wir schliesslich, dass die Verwerfung der Inschriften immerhin ein sehr kühnes Mittel ist, so sind wir auf den nochmaligen Versuch angewiesen, ob wir nicht trotz der vorliegenden Schwierigkeiten die Inschriften mit dem Bilde und beides mit Homer in Einklang bringen können.

Ich gab bereits zu, dass wenn wir den Zweikampf Aias-Hektor nur aus sich heraus deuten wollen, in der Haltung des Apollon eine Rettung Hektors nicht angezeigt ist. Aber Brunn selbst hat schon zur Vergleichung die vier typischen Vasenbilder mit dem Zweikampf Achilleus-Hektor (Gerhard

[6]) Luckenbach und Robert denken an den wirklichen Zweikampf der Helden, bei dem Paris durch Aphrodite gerettet wird, *Γ* 340 ff. Aber zu dieser weit gefährlicheren Scene passt der Charakter des Vasenbildes nicht; dieselbe würde vielmehr ähnlich dargestellt sein, wie die Rettung des von Diomedes bedrohten Aineias durch dieselbe Göttin, welche auf einer gleichfalls strengrfg. Schale *Journal of philol.* 1877 Taf. B sich findet.

A. V. III 202. 204) herangezogen und auf die Uebereinstimmung beider Darstellungen hingewiesen. Von links dringt Achilleus, durch Athena beschützt, gegen Hektor vor, der in derselben Weise wie auf der Durisschale zusammenbricht. Verschieden ist nur Apollon dargestellt. Während er dort gleich der Athena hülfreich herbeieilt, verlässt er hier, an der Rettung Hektors verzweifelnd, mit zurückgewendetem Kopf die Scene. Seine Linke hält den Bogen, an der Hand des ausgestreckten anderen Armes ist ein Pfeil bemerkbar. Auf eine Aeusserung Brauns zurückgreifend meint Brunn, dass Apollon mit dem Pfeil auf den bevorstehenden Tod des Siegers hinweise, und führt die gewiss nicht zufällige Aenderung des Duris darauf zurück, dass dieser den vollen Ruhm seines Helden Achilleus bildlich darstellen und aus diesem Grunde jeden Hinweis auf dessen Untergang vermeiden wollte. Doch ist auf allen vier Darstellungen die Hand des Gottes geöffnet, die Finger sind ausgestreckt, und es ist klar, dass er die Waffe entgleiten lässt, weil er die Fruchtlosigkeit seines Eingreifens erkannt hat. Hiermit fällt aber der von Brunn postulirte Grund für die Abweichung des Duris fort und es bleibt nur folgende Möglichkeit übrig, die zugleich jede Schwierigkeit der Interpretation beseitigt. Duris wollte den von Homer beschriebenen Zweikampf Aias-Hektor darstellen, und da er hierfür keinen alten Typus vorfand, so benutzte er den bekannten Typus für den Zweikampf Achilleus-Hektor und gab demselben dadurch neuen Inhalt, dass er die Figur Apollons veränderte. Gerade darin, dass er nur diese modificirte, liegt das Anzeichen dafür, dass er ihr eine andere Function geben wollte, und wenn die Gewähr für die erfolgreiche Hülfe des Gottes nicht in dem Gegensatz zur Bewegung der Athena gegeben war, so wurde sie durch den Gegensatz zu der Darstellung des verwandten Typus angedeutet.

Wir sahen schon, dass die Anwesenheit der Götter mit Homer stimmt. Vielleicht vermisst man jedoch auf dem Bilde die beiden Herolde Talthybios und Idaios, welche beim Dichter dem Zweikampfe als Ordner beiwohnen. Aber der Schalenmaler, welcher an das übliche Schema des Zweikampfes mit zwei helfenden oder zuschauenden Gottheiten gebunden war, hat auch ohnedies die Situation kenntlich gemacht, und schliesslich beweist auch die rfg. Vase, welche einen späteren Moment des Kampfes, die Trennung der Helden durch die Herolde (vgl. Luckenbach S. 519), darstellt, aber an Stelle des Talthybios den alten Phoinix treten lässt, dass die beiden Herolde nicht als wesentliche Personen der homerischen Scene empfunden wurden.

In ähnlicher Weise lassen sich die Schwierigkeiten des Gegenbildes lösen. Zunächst steht nicht allein durch die Inschriften, sondern auch durch die Haltung sämmtlicher Figuren fest, dass die Helden einzig und allein Menelaos und Alexandros sein können. Die Gegenwart der Artemis aber, welche in den troischen Sagen durchaus zurücktritt und bei keinem Zweikampf erwähnt wird, erklärt sich aus formalen Gründen: sie soll das Pendant zum Apollon des anderen Bildes sein. Neben Menelaos hätte Duris gewiss sehr passend Athena stellen können; er wählte aber Aphrodite, welche trotz Homers Schweigen vortrefflich zur Scene passt, freilich nicht als Beschützerin des Menelaos. Denn obgleich die Bewegung ihrer rechten Hand nicht so deutlich ist als man wünschen könnte, scheint sie doch dem Menelaos ins Schwert fallen zu wollen, wie Luckenbach vermuthete.

Also auch hier ist das Wesentliche der homerischen Erzählung in prägnanter Weise wiedergegeben. Nur ist das Grundmotiv vom Maler selbständig weitergebildet; bei Homer rettet sich Paris allein durch die Flucht, hier erhöht der Antheil, den die beiden Göttinnen nehmen, die Gewissheit seiner Rettung. Und wenn der Maler schon an und für sich diese Aenderung vornehmen konnte, so wurde dieselbe in unserem Falle durch die gebotene Symmetrie mit dem Gegenbilde und durch den gewohnten Typus eines Zweikampfes mit zwei Gottheiten zu einer nothwendigen.

Die homerische Episode, welche wir in dem Vasenbilde erkannten, gehört nicht zu den Hauptereignissen des Epos. Aber ein Maler des fünften Jahrhunderts vermochte auch untergeordnete Scenen zur Darstellung zu bringen, und vollends diese, welche durch den lächerlichen Contrast von Paris' renommirendem Auftreten und seiner plötzlichen Flucht auf Hörer und Leser Eindruck machen muss.

Bonn. Paul Jonas Meier.

KRIEGER AUS DODONA

BRONZESTATUETTE DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 1.)

Unter den Erwerbungen, welche das Antiquarium im Laufe des Jahres 1880 gemacht hat, nimmt die aus Dodona stammende Statuette eines Kriegers, die hier auf Taf. 1 nach einer vorzüglichen Zeichnung E. Eichlers in natürlicher Grösse veröffentlicht wird, einen hervorragenden Platz ein. Auf einer schmalen, langgestreckten Basis, deren durch die Krümmung merkwürdige Form links abgebildet ist, steht ein den linken Fuss weit vorsetzender (*εὖ διαβάς* bei Homer), mit Helm, Panzer und Beinschienen bewaffneter Mann, welcher den linken mit dem sog. böotischen Schild bewehrten Arm weit vorstreckt, um sich gegen den feindlichen Angriff zu sichern, während er mit der zur Höhe des Kopfes erhobenen rechten Hand die Lanze zum Stoss auf seinen Gegner zückt. Die Lanze selbst ist nicht erhalten, doch zeigt die Höhlung in der rechten Hand, dass sie einst angefügt war. Die ganze Gestalt ist voller Leben und Bewegung; der Blick des Kriegers ist über den Schild hinweg scharf auf die Augen des vorausgesetzten Gegners gerichtet, um jede seiner Handlungen zu beobachten und die für den Stoss vortheilhafteste Stelle zu erspähen. Die mächtig hervorquellenden Muskeln des linken Schenkels, auf dem die Hauptlast des Körpers ruht, sowie der fest dem Boden sich anheftende Fuss verrathen einen sicheren, so leicht nicht zu erschütternden Stand, während der halb erhobene rechte Fuss erkennen lässt, dass der Krieger gedenkt durch Vorschieben seines Gewichtes nach vorn dem beabsichtigten Stoss den rechten Nachdruck zu verleihen (Hom. *Λ* 235 *νύξ', ἐπὶ δ' αὐτὸς ἔρεισε, βαρείῃ χειρὶ πιθήσας*); dass der Stoss mit der zur Durchbrechung der feindlichen Rüstung nöthigen Kraft geführt werden wird, das lässt der kraftvoll gebildete stark gewölbte rechte Oberarm unschwer voraussetzen.

Dass es sich um einen Kampf in der Nähe, um ein Stossen mit dem Speere (*νύσσειν, οὐτάζειν*), nicht um einen Fernkampf, ein Werfen der Lanze (*βάλλειν*) handelt, das geht ohne Frage aus der Haltung des Schildes, die auf Abwehr deutet, sowie aus der Stellung der Füsse und der rechten Hand hervor; bei einem Wurfe in die Ferne müsste auch das Gewicht des Körpers mehr auf dem rechten Fusse lasten, und die jetzt der Richtung des Speeres parallel nach unten gehende Hand hätte mehr nach oben gewendet sein müssen. Wie gewöhnlich, trägt der Krieger unter dem Panzer einen Chiton, der hinten glatt anliegt, vorn dagegen sorgsam in Falten gelegt ist; sein Saum ist durch ein einfaches Strichornament in Dreiecke zerlegt; sonstige Bekleidung fehlt, auch die Füsse entbehren der Sandalen. Er ist bärtig; an der rechten Seite kommt eine starke Haarlocke aus dem Helm heraus, die sich in Folge der seitlichen Drehung des Kopfes über die Brust gelegt hat; auf dem Rücken ist das Haar rund begrenzt, wahrscheinlich weil es zu einer Art Krobylos wieder auf die Höhe des Kopfes hinaufgezogen ist; eine linke Seitenlocke fehlt, wohl aus keinem anderen Grunde, als weil man darauf rechnete, dass die eine Seite der Figur dem Anblick minder ausgesetzt sein werde als die andre.

Die Bewaffnung ist im Ganzen nicht ungewöhnlich. Der Helm, im oberen Theile stark ausgewölbt, steht zwischen der Helmkappe und dem ganz geschlossenen Visirhelm in der Mitte. Es fehlt nicht an einem *φάλος* für den Rücken, die Nase und die Backen, aber die Backenklappen sind weder beweglich, wie z. B. bei der grösseren Zahl der Aegineten, noch ganz geschlossen und zu einem Stück zusammengearbeitet, wie beim Visirhelm, dem sogenannten korinthischen Helm. Die vorderen Theile sind an den Rändern mit eng aneinandergereihten Punkten bedeckt, zum Beweise dass wir uns den Helm gepolstert vorstellen müssen; eine

solche Polsterung war natürlich vor Allem bei den das Gesicht bedeckenden Schirmen nothwendig, während sie bei dem auf den Haaren aufruhenden Hintertheile als überflüssig wegbleiben konnte. — Bei zwei antiken, dem hier dargestellten sehr ähnlichen Helmen des Berliner Museums sind sogar noch die Stifte, die zur Befestigung des Futters dienten, erhalten: bei No. 1016 stehen sie, verhältnissmässig dick gebildet, nach aussen vor, so dass man annehmen muss, dass das Leder (dies diente ja ohne Zweifel zum Futter) über die Aussenseite herübergeführt und dort befestigt war; bei dem zweiten, No. 6384, ragen die feinen Stifte an beiden Seiten hervor; jedenfalls waren auch hier die scharfen Kanten des Helms durch Leder eingefasst, welches durch die ganz durchgeschlagenen Nägel festgehalten wurde. Der Nutzen einer solchen Verhüllung der scharfen vor dem Gesicht liegenden Ränder liegt auf der Hand. — Ueber den Helm zieht sich ein doppelter, mit denselben Zackenlinien wie der Saum des Chiton verzierter Bügel mit hoch emporstehendem, nach vorn und hinten gerichteten dichten Haarbusch, dessen äusserste Spitze weit in den Nacken hinabhängt.

Der Panzer ist der gewöhnliche, der älteren Zeit eigenthümliche Metallpanzer (die Zusammensetzung aus einer vorderen und hinteren Hälfte ist nicht zum Ausdruck gebracht), ebensoweit entfernt von den schwerfälligen Rüstungen, die Helbig mit Recht für die homerische Zeit annimmt, wie von den allen Körperformen sich genau anschmiegenden Panzern einer späteren Zeit. Er bedeckt nur die Brust und den Leib bis ungefähr zum Nabel; an seinem unteren Ende ist er mit einem emporstehenden Rand versehen, der nach unten hin jedenfalls umgelegt ist, um den scharfen Abschluss zu vermeiden. Eine Binde (*ζωστήρ*), die bei Homer erwähnt wird, ist nicht vorhanden. Die Brust ist durch zwei, wie es scheint besonders aufgesetzte, Spiralen bezeichnet; auch sind die Weichtheile des Bauches, im Gegensatz zu den Rippen einigermaassen hervorgehoben, ohne dass doch die Formen des Körpers in so eingehender Weise nachgebildet wären, wie es bei den späteren Panzern üblich wurde. Die Beinschienen, gleichfalls gefüttert, wie die Randlöcher erkennen lassen, sind genau nach der Form des Körpers gearbeitet und ragen etwas über das Knie empor; die Trennungslinie hinten ist angegeben. Um sie anzulegen, musste man sie offenbar etwas auseinander ziehen, vermöge der sich eng dem Bein anschliessenden Form hielten sie sich dann in derselben Lage, ohne dass es, wie bei Homer, noch besonderer Bänder zum Festhalten (*ἐπισφύριον*) bedurft hätte. — Der ovale mit runden Ausschnitten zu beiden Seiten der Mitte versehene Schild ist mit einem streng stilisirten Löwenkopf geschmückt, die gewölbte Fläche ausserdem mit Schuppen bedeckt.

Die Statuette ist nicht bloss durch die lebensfrische Darstellung, sondern auch kunsthistorisch im höchsten Maasse interessant, insoweit bei so kleinen Denkmälern von stilistischen Eigenthümlichkeiten gesprochen werden kann. Die im Vergleich zu den Schultern etwas schmalen Hüften, der verhältnissmässig kurze Oberkörper, die besonders hervorgehobenen und energisch durchgeführten Muskelpartien erinnern zumeist an die Aegineten; aus der sich hiermit ergebenden Zeitbestimmung kann aus dem Gesicht, soweit es durch die Lücken des Helms zum Vorschein kommt, wenigstens kein Widerspruch hergeleitet werden. Vielleicht ist es nicht Zufall, dass die eine Figur des westlichen Giebelfeldes, nämlich der Vorkämpfer der linken Seite, in der Gesammthaltung des Körpers, der Füsse und der rechten Hand ziemlich genau mit unserm Figürchen übereinstimmt; abweichend ist besonders die Schildhaltung, die deutlich erkennen lässt, dass unserm Krieger ein zweiter Kämpfer gegenüber zu denken ist, während in der Aeginetengruppe der Krieger links doch wohl zunächst den nach dem Leichnam fassenden Mann mit dem Speere bedroht. — An die Aegineten erinnert übrigens an der Bronzestatuette auch die hinter dem Uebrigen etwas zurückstehende Bildung der Fusszehen. Ich trage deshalb kein Bedenken anzunehmen, dass die Figur zu Anfang des fünften Jahrhunderts entstanden ist.

Ob der Krieger als Einzelfigur gebildet war, oder nur einen Theil einer grösseren Gruppe aus-

machte, lässt sich mit den uns zu Gebote stehenden Mitteln nicht mehr bestimmt entscheiden. Wahrscheinlicher jedoch ist wohl das Letztere, nicht nur wegen der Haltung der Figur, die unter allen Umständen zwingt einen Gegner vorauszusetzen, sondern auch wegen der eigenthümlich gebogenen Form der Basis, die eigentlich nur durch äussere Gründe, die für die Aufstellung maassgebend waren, ihre Erklärung findet.

R. Engelmann.

ATHENASTATUETTE AUS PORTICI.

(Tafel 2.)

Die kleine Bronze, die wir auf Taf. 2 publiciren, gehört zu den ersten Funden, die bei den Ausgrabungen in Portici gemacht wurden, und befindet sich jetzt im Museo Nazionale von Neapel[1]). Sie misst, wenn man die nahezu 5 Cm. hohe Basis mitrechnet, 25 Cm. in der Höhe. Die Basis hat kreisrunde Form und besteht in echt bronzemässiger Weise aus zwei nach der Mitte zu eingezogenen geschwungenen Gliedern, die mit Blattschemen verziert sind und deren unteres grösseres von einem Torus, das obere kleinere von einem hohlkehlenartigen Gliede abgeschlossen wird.

Athena ist in der jungfräulichen Tracht des an der rechten Seite offenen Chiton mit ungegürteter Diplois dargestellt, der als Bausch etwas über den Gürtel gezogen ist und dessen Rand in strengen Zickzackfalten niederfällt. Da auch die Diplois sich seitlich in steile Zickzackfalten legt, so wird der Bausch nur ein kleines Stück in der Mitte sichtbar. Bei den viermal geknöpften Halbärmeln ist der Stoff durch leise Streifung als feiner Wollstoff charakterisirt, und da dies bei dem Chiton sonst nicht der Fall ist, so muss man die Aermel zu einem besonderen Untergewande rechnen, das hier einmal ausnahmsweise über den Füssen nicht sichtbar wird. Auf dem Haupte trägt Athena den attischen Helm mit einfachem hohem Busch und Rankenverzierungen auf der Oberfläche, ihre Brust bedeckt die zweitheilige geschuppte Aegis, die Füsse sind mit hohen doppelten Sandalen bekleidet.

Die Göttin steht auf dem rechten Bein und setzt das linke in geringer Entfernung daneben. In der schräg gesenkten Rechten hält sie vorgestreckt die Schale, der entsprechend sich ihr Blick halbrechts wendet und ein wenig neigt. Die Linke hat sie etwas über Kopfhöhe zum Aufstützen der Lanze erhoben, die zwar nicht erhalten, aber durch das Loch in der Faust verbürgt ist. Denn einen andern Zweck kann das letztere, obwohl es, man weiss nicht recht wodurch, eine schiefe Lage erhalten hat, kaum gehabt haben[2]).

Die technische Ausführung ist eine für den kleinen Maassstab ungemein sorgfältige. Ein Theil der auffallender Weise nach oben gerichteten Aegisschuppen, und zwar immer eine Reihe um die andere an der Vorderseite, ferner das Rankenornament des Helms, die Aermelknöpfe, die Sandalenschnallen, ja sogar die Nägel der Hände und Füsse sind von Silber eingesetzt. Auch das Weiss der Augen besteht aus Silber; die Pupillen, die wahrscheinlich wieder aus Bronze eingefügt waren, sind jetzt herausgefallen[3]).

Wer sich der kürzlich in Athen gefundenen

[1]) Im zweiten Saal der Bronzen des Erdgeschosses, gleich links unten in dem Schrank gegenüber dem Fenster. Inventarnummer 5288. Publicirt in den *Bronzi d' Ercolano* II T. 5. Die unsrer Abbildung zu Grunde liegende photographische Aufnahme wird den freundlichen Bemühungen des Herrn de Petra verdankt.

[2]) An eine Kanne, die genau in dieser Haltung bei einem weiblichen Bronzefigürchen des *Museo dei Benedettini* zu Catania mit der Schale zusammen vorkommt, kann man bei Athena natürlich nicht denken, selbst vorausgesetzt, dass es sich um eine Athena Hygieia handelte.

[3]) Auch der silberne Ring an der linken Hand, den die Akademiker von Herculaneum a. a. O. pag. 18 erwähnen, ist wenigstens gegenwärtig nicht vorhanden.

Parthenosstatuette[4]) erinnert, dem wird die grosse Aehnlichkeit beider Figuren sofort in die Augen springen. Der ungemein hohe Helmbusch, das runde, fast plumpe Gesicht mit dem mehr mütterlichen als mädchenhaften Ausdruck, der schematische Faltenwurf an der rechten Seite, der strenge architektonische Sinn, der sich in der ganzen Haltung sowie dem senkrechten Aufeinanderstossen der den Körper umschreibenden Flächen verräth, das sind die zunächst auffallenden Kennzeichen der Verwandtschaft. Dass die Basis mit dem Original nichts zu thun hat, braucht kaum bemerkt zu werden; der Copist hat sie in geschickter Weise dem gewählten Maassstab und Material angepasst. Ins Einzelne gehend finden wir noch andere übereinstimmende Züge, die nicht auf Zufall beruhen können.

Die hohen doppelten Sandalen, die die ganze Brust symmetrisch bedeckende Aegis, die oben dreieckig ausgeschnitten ist und von deren sechs Schlangen je zwei auf den Schultern in eben derselben eigenthümlich ornamentalen Weise dem Beschauer die Köpfe entgegenstrecken, ferner die streng geometrische Form des Busches, in dessen ebenen Flächen die Haare nur durch einfache Riefelung ausgedrückt sind, die Verzierung der Helmfläche durch Ranken, die ich nach Marmorköpfen und Münzen auch bei der Parthenos vorausgesetzt habe — alles dies findet sich bei der kleinen Bronze wieder.

Am Nächsten läge es ja nun, diese Uebereinstimmung durch die Annahme zu erklären, dass der Künstler, der das Original derselben schuf, sich von dem berühmten Werke des Phidias stark habe beeinflussen lassen. Allein diese Annahme wird durch andere Ueberlegungen unmöglich gemacht, die sich an die Gewandung sowie die stilistische Erscheinung der Figur anknüpfen lassen.

Ein feineres wollenes Untergewand erhält Athena vorzugsweise in den Darstellungen der archaischen Kunst, später tritt, ihrem kriegerischen Charakter entsprechend, mehr ein Streben nach Vereinfachung der Tracht hervor. Und zwar ist es sehr bemerkenswerth, dass die kurze ungegürtete Diplois bei ihr äusserst selten vorkommt. Mir sind augenblicklich ausser den olympischen Metopen und den attischen Tempelfriesen, wo das Sitzen und die ruhige Handlung auf die Wahl der Gewandung eingewirkt haben mag, nur die beiden Statuen in der Sammlung Torlonia (Clarac 469. 889) und in Dresden (Clarac 465. 877), zwei kleine Bronzen in Neapel und die Bronze einer bewegten Promachos im Brit. Museum, die aus Grossgriechenland stammt, erinnerlich, und es ist gewiss kein Zufall, dass die statuarischen Beispiele und besonders das zuletzt genannte Werk, ihrer Erfindung nach der reif-archaischen Kunst angehören. Es scheint, dass wenigstens in der statuarischen Darstellung der späteren Zeit das Beispiel der Parthenos zu sehr überwog als dass für Athena eine andere Tracht wie die der langen gegürteten Diplois, die ganz typisch ist, hätte aufkommen können. Abgesehen von den reicheren künstlerischen Motiven, die ihnen der Gürtel bot, mochten die Nachfolger des Phidias wohl einsehen, dass diese Tracht stattlicher und würdevoller, dem Charakter der Göttin entsprechender ist als die mädchenhafte, dem gewöhnlichen Leben entnommene der kurzen Diplois.

Was die letztere betrifft, so kann man, wenn ich nicht irre, ihre wechselnde Mode an den erwähnten Figuren deutlich erkennen. Während nämlich die lange ungegürtete Diplois im sechsten und zu Anfang des fünften Jahrhunderts so sehr im Gebrauch gewesen zu sein scheint, dass man sie selbst der Göttin, deren kriegerische Thätigkeit sich wenig dazu schickte, fast durchgängig gab (ich erinnere an die älteren Vasenbilder und die Athena des äginetischen Giebels), so muss sich im Laufe des fünften Jahrhunderts der Ueberwurf allmählich verkürzt haben. Da der Chiton unten eine gegebene Länge hatte, konnte die Verkürzung nur durch Bildung eines Bausches über dem Gürtel bewirkt werden; und zwar scheint man diesen Bausch Anfangs nur als praktisches Hilfsmittel aufgefasst zu haben. Wenigstens wird er bei den älteren Figuren dieser Art unter dem Diploisrande gar nicht

[4]) Mitth. d. deutsch. arch. Inst. zu Athen 1881 Taf. I und II.

oder nur sehr wenig sichtbar und erst später tritt er als selbständiges und bedeutendes Motiv der Gewandung auf. Unsere Athena zeigt dazu einen ersten, man möchte sagen schüchternen Versuch, einen Versuch der in der statuarischen Darstellung der Göttin, wie wir sahen, keine Fortsetzung fand.

Dagegen können wir die letzte Entwickelung dieses Motivs an einer Reihe von Figuren beobachten, deren Erfindung nicht vor das Ende des fünften Jahrhunderts gesetzt werden kann, nämlich den Koren vom Erechtheion, einigen Frauengestalten am Friese des Athena-Niketempels, der Eirene des Kephisodot und einigen anderen, in Athen befindlichen Statuen. Das Zeigen des Bausches war schon bei den Jungfrauen des Parthenonfrieses entschieden zum Princip erhoben worden, jetzt wird es in vollendeter künstlerischer Weise verwerthet. Der untere Diploisrand, bei unserer Bronze noch in der Mitte horizontal, seitlich in strenge senkrechte Falten gelegt, ist bei den erwähnten Statuen vielmehr in einem eleganten Bogen gewölbt, der auf der Seite der Standhüfte höher ist als auf der anderen und den Bausch auf seiner ganzen Länge sichtbar werden lässt. Damit Hand in Hand geht eine stärkere Biegung der senkrechten Diploisfalten an der Stand- als an der Spielseite, alles Eigenschaften die diesen Figuren einen unverhältnissmässig höheren Schwung verleihen, als ihn unsere Athena hat. Man sieht, es ist das Geheimniss der Stellung, welches sie vor der letzteren voraus haben, das grosse Geheimniss, welches der griechischen Kunst erst auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung, wenn man so sagen darf die Zunge lösen sollte. Zwar finden wir bei der Athena schon Stand- und Spielbein deutlich unterschieden, der Spielfuss ist, wenn auch wenig, schon zur Seite und etwas auf die Spitze gestellt; aber der Meister ist sich der Consequenzen noch nicht bewusst gewesen, die diese Neuerung auf die Stellung der Hüften und im Zusammenhang damit auf die ganze Gewandbehandlung ausüben musste.

Eine noch etwas frühere Stufe der Entwickelung erkenne ich in den weiblichen Figuren der olympischen Metopen. Denn wenn auch bei ihnen das Standbein ebenfalls schon richtig betont ist, so steht der Spielfuss doch noch mit ganzer Sohle auf dem Boden, und die Haltung der Hüften und des Oberkörpers ist keine bessere. Dazu kommt dass die Gewandbehandlung bei der Athena, obwohl auf gleichen Principien beruhend, doch, wenn ich nicht irre, schon ein etwas feineres Liniengefühl verräth, wie denn auch die Bruchfalten über den Füssen zeigen, dass der erfindende Künstler selbst schwierigeren Problemen gewachsen war, welche die Schule, aus der die olympischen Metopen hervorgingen, sich noch gar nicht einmal gestellt hatte.

Andrerseits repräsentirt die Bronze aber nicht nur gegen die Jungfrauen des Parthenonfrieses mit ihren wenigstens oberhalb freien, ja fast complicirten Gewändern, sondern auch gegen die Parthenos selbst eine etwas frühere Stufe. Denn obwohl auch bei der letzteren die richtige Verschiebung der Hüften noch nicht stattfindet, so macht sie doch durch das weitere Absetzen des Spielbeins, das sich viel entschiedener unter dem Gewande hervorhebt, sowie durch die schiefe Richtung des allerdings immer noch recht hart bewegten Diploisrandes und besonders durch das tiefere Herabfallen der Diplois an der linken Seite schon einen Anfang zu jenen freieren Principien, die wir bei den Koren des Erechtheion und analogen Figuren beobachtet haben.

Weist somit Alles auf die Zeit unmittelbar vor der Erfindung der Parthenos hin, so kann man wohl auch einige Einzelheiten erwähnen, auf die man sonst nicht allzuviel Werth legen würde. Der Helmschirm hat noch nicht jene spitze Ausschweifung über der Stirn, die, so viel wir sehen, zuerst bei der Parthenos auftritt, sondern bildet noch das einfache (hier seitlich in Spiralen endigende) Band, welches wir bei dem alten Athenakopfe auf der Burg und der Athena des äginetischen Giebels finden. Das Medusenhaupt auf der Aegis ist zwar ebenso wie das der Parthenos ungeflügelt und auch von ähnlich breiten Formen, doch streckt die Medusa hier noch nach der älteren Weise die Zunge heraus, was man trotz des kleinen Maassstabes deutlich erkennen kann und eben dieser Kleinheit wegen

nicht für Zufall halten wird. Darauf dass nur ein Helmbusch vorhanden ist, will ich nicht viel Werth legen: selbst wenn das Original drei hatte, so mochte der Copist zwei davon ebenso wie die Backenklappen unterdrücken. Uebrigens muss man den Busch zweitheilig auffassen. Er spaltet sich an der oberen Kante und erhält dadurch eine ziemliche Dicke, die ebenso wie die unverhältnissmässige Höhe bei der Vorstellung des Originals natürlich bedeutend reducirt werden muss. Auch hier wird man den Busch auf einem Thier ruhend zu denken haben, obwohl der Copist es allerdings nur in abgekürzter Weise wiedergegeben hat. Nach der Art der Abkürzung scheint es beim Original eine Schlange gewesen zu sein, wie sie an dieser Stelle nicht nur bei der äginetischen und der Casseler Athena, sondern auch auf Münzen als Helmzier der Göttin erscheint[5]).

Auch die abweichende Behandlung der Haare, die bei beiden Figuren hinten in einem breiten Schopf auf den Nacken fallen, aber bei der Parthenos vor den Ohren in einfachen Locken ziemlich tief niederhängen, bei der Bronze in ebenso archaischer Weise korkzieherartige Ringel bilden, will nicht viel besagen. Ebenso dürfte die Abrundung der Aegis an den Ecken, die sie etwas kleiner erscheinen lässt, um so weniger ins Gewicht fallen, als man eine derartige Abkürzung im Sinne späterer Formen ja sehr wohl dem Copisten zuschreiben kann. Wichtiger ist es schon, dass der linke Arm, besonders mit dem niedrig gehaltenen Scepterarm des olympischen Zeus verglichen, etwas hoch erhoben scheint. Aber wir dürfen hierbei nicht ausser Acht lassen, dass wir es bei der Athena mit einer stehenden Figur zu thun haben, bei der alle Bewegungen schon an sich freier und gestreckter sein müssen als bei einer sitzenden.

Ebenso sticht der seitwärts gerichtete Blick nur scheinbar gegen die strenge Kopfhaltung der Parthenos ab. Er hängt eng mit der Handlung der rechten Hand zusammen. Man kann nämlich die Beobachtung machen, dass fast alle Figuren der antiken Kunst, die ein Attribut in der schräg vorgestreckten Hand halten, wie Zeus mit dem Blitz, Hera und Athena sowie die Laren mit der Schale, Hermes mit dem Beutel, Herakles mit dem Skyphos u. s. w., auch den Blick nach dieser Richtung wenden. Es ist eine ästhetische Nothwendigkeit, die dies Gesetz dictirt hat und die auch hier mit der Wahl des Attributes unmittelbar gegeben ist.

Ueber den Sinn der Schale bei Göttern und die geschichtliche Entwickelung dieses Motivs fehlt es noch an einer zusammenfassenden Arbeit. Die Bedeutung des Opferheischens, die man dem Vorstrecken der Schale zuweilen unterlegt, ist ganz auszuschliessen. Wenn die antike Kunst das Motiv schon seit den ältesten Zeiten — ich denke an die Bronzestatue des sog. Apollon im Louvre, die in dieser Weise ergänzt werden muss — bei opfernden Menschen im Sinne des Ausgiessens fasst, so kann es nicht bei Göttern die entgegengesetzte Bedeutung haben. Auch darf man die Götter mit der Schale nicht als dem Zeus opfernd denken, denn dieser selbst kommt mit der Schale vor. Man wird deshalb an dem Ausgiessen des göttlichen Segens festhalten müssen, der gewissermaassen als Gegengabe der Götter gegenüber dem Opfer der Menschen angesehen und deswegen in derselben Weise symbolisirt wurde.

Dass das Motiv bei Cultstatuen uralt ist, lehren die Hera von Samos und die ephesische Artemis. Wie diese in anderer Hinsicht die Vorgängerinnen der Parthenos sind, so sind sie in dieser Beziehung die Vorgängerinnen unserer Athena. Hat man die Tracht der kurzen Diplois bei Athena in der Folgezeit aufgegeben, so ist die Verbindung von Lanze und Schale, die sich, soviel ich sehe, hier zum ersten Mal bei der Göttin findet, für die spätere Bildung derselben in eben dem Grade typisch geworden, wie es ihrerseits für die Tracht die lange gegürtete Diplois der Parthenos war. Man kann sagen, aus diesen beiden Elementen setzt sich das spätere Pallasideal nach seiner äusseren Erscheinung zusammen. Denn weitaus die Mehrzahl der

[5]) Z. B. bei Goldstateren Alexanders des Grossen (königl. Münzcab. No. 360. 361), des Lysimachus (No. 370. 371), auf ätolischen Münzen (No. 190) auf solchen Hieron II (No. 645), von Tarent (*Cat. of coins Ital.* p. 201 ff. No. 377), Velia in Lucanien (p. 306, 22) u. a.

Bronzen und auch, soweit die Ergänzungen erkennen lassen, der Statuen zeigt sie beide verbunden.

Ist es nun das Original unserer Bronze, welches diesen der Parthenos ebenbürtigen Einfluss auf die Folgezeit ausgeübt hat? Bis jetzt können wir die Frage wenigstens nicht verneinen. Als sicher aber darf man nach dem Vorhergehenden ansehen, dass nichts der Datirung dieses Originals in die Zeit unmittelbar vor der Parthenos widerspricht, dass Tracht wie Stil sie aufs lebhafteste befürworten, und dass die Uebereinstimmung mit der Parthenos eine derartige ist, wie sie nur auf einem engen künstlerischen Zusammenhange beruhen kann. Dies zugegeben halte ich es nicht für zu gewagt, in der Bronze von Portici die Copie nach einem Jugendwerk des Phidias zu erkennen. Nach ihrer Zwischenstellung zwischen den olympischen Sculpturen, die man auf Grund der technischen Beobachtungen am Zeustempel etwa in die Jahre 470 bis 460 setzen muss, und der Parthenos, deren Erfindung gleichzeitig mit dem Bauplan des Parthenon etwa in die Mitte des Jahrhunderts fällt, wird man die Jahre 460—450 als annähernde Entstehungszeit des Originals anzunehmen haben. Ob man aus der reichen Verzierung der Copie mit Silber auch auf ein reiches Original, etwa von Goldelfenbein, schliessen soll, das lasse ich dahingestellt. Jedenfalls können wir nicht bestimmen, auf welche der früheren Athenastatuen des Phidias dasselbe zurückgeht. Denn weder über die Athena aus der marathonischen Siegesbeute in Delphi, noch über die Athena Areia in Plataiai oder diejenige für Pellene in Achaia wissen wir genug, um behaupten zu können, dass eine derselben gerade mit Lanze und Schale dargestellt gewesen sei, und wer möchte unsere Ueberlieferung über die Jugendwerke des Phidias für vollständig genug halten, um jede andere Möglichkeit auszuschliessen?

Das Porträt auf dem Schilde der Parthenos, das den Künstler kahlköpfig, aber doch noch in voller Manneskraft darstellt, wird man am natürlichsten kurz vor die Vollendung der Statue (438) setzen, und es würde sich, wenn man ihn hier etwa 50 jährig dargestellt denkt, für unsere Athena etwa die Zeit zwischen seinem dreissigsten und fünfunddreissigsten Jahre ergeben. Dass Phidias in diesem Alter nicht mehr den Fortschritt in der Wiedergabe der Stellung gemacht haben könne, die sich zwischen der Bronze von Portici und der Parthenos zeigt, wird Niemand behaupten. Sollen die Notizen der römischen Kunstschriftsteller, nach denen Polyklet das Stehen auf einem Beine erfunden habe, auf irgend einem thatsächlichen Anhalt beruhen, so kann dieser doch nur in der von ihnen gemachten Beobachtung bestehen, dass dieses Princip wenigstens in den früheren Werken des Phidias noch nicht ganz durchgeführt war und dass er möglicherweise von Polyklet hierin überholt wurde. Dazu würde die Zurückführung der Bronze auf die frühere Zeit des Phidias recht wohl stimmen. Wenn nun auch nicht viel mit der Formel gewonnen ist, dass wir diese Athena als ein Zeugniss für die „perugineske“ Periode des grossen Meisters auffassen, so kann dieser Gesichtspunkt doch von Nutzen werden, wenn es einmal gelingen sollte, den Perugino selbst und seinen Stil durch Rückentwickelung aus solchen Werken näher festzustellen.

Konrad Lange.

VASENFRAGMENTE DES EUPHRONIOS.

A. Iliupersis.

(Tafel 3.)

Zu den acht mit dem Namen des Vasenmalers Euphronios bezeichneten Gefässen, an denen Klein in seiner vortrefflichen Schrift die Eigenthümlichkeiten und den Entwickelungsgang dieses Künstlers in so lehrreicher Weise gezeigt hat, kommen noch die Fragmente einer Schale, die, vermuthlich aus Gerhard's Nachlass, sich im Berliner Museum befinden.

Die Bruchstücke, acht an der Zahl ohne die beiden Henkelfragmente, enthalten von den Darstellungen der Innen- und Aussenseite so viel, dass wir ohne Mühe die Scenen erkennen und, wie es auf der unteren Hälfte unserer Tafel geschehen ist, den einzelnen Stücken ihre Stelle anweisen können. Zur besseren Orientirung ist bei jedem einzelnen Fragment die Innenseite mit grossem, die Aussenseite mit dem entsprechenden kleinen Buchstaben bezeichnet.

Reste des Innenbildes sind auf vier Bruchstücken *A*, *B*, *D*, *E* erhalten. Auf *A* ein als *Διὸς ἱερόν* bezeichneter Altar, Reste von den Oberschenkeln und dem Himation einer darauf sitzenden Figur, endlich die Zehen eines mit Sandale bekleideten linken Fusses, der von einer vor dem Altar nach links stehenden Figur herrühren muss. Den in der Höhe des Kymation in wagerechter Richtung von dem Altar ausgehenden oder hinter ihm zum Vorschein kommenden Gegenstand vermag ich nicht zu erklären; vielleicht aber darf zur Vergleichung der freilich etwas tiefer angebrachte, ebenso räthselhafte Gegenstand am Altar des Apollon Thymbraios auf der Aussenseite der Troilosvase desselben Malers herangezogen werden. Endlich befindet sich auf *A* noch der Rest einer auf dem untern Streifen angebrachten Inschrift ΟΣ, sowie in dem unteren Kreissegment der Anfang des Künstlernamens ΕΥ und ein Rest des Ρ.

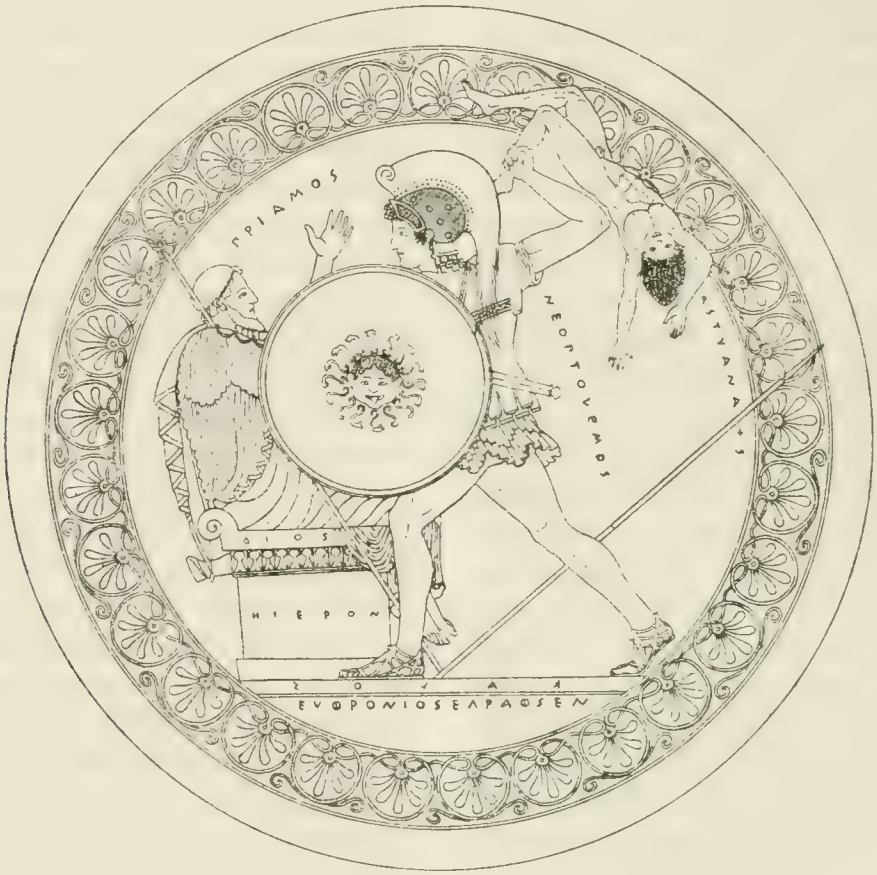
Fragment *E*, an welches *D* fast unmittelbar anschliesst, enthält den geschleuderten Astyanax, von dessen Namen die vier ersten Buchstaben erhalten sind, sowie den rechten Ellenbogen des Schleudernden. Die Stellung von *D*+*E* zu *A* liess sich nach den Anhaltspunkten, welche der auf beiden Stücken erhaltene Ornamentrand, ferner das Stück Kreissegment auf *A*, endlich der rechte Henkelansatz auf der Aussenseite von *E* (s. *e*) an die Hand geben, mit mathematischer Sicherheit bestimmen.

Das vierte Fragment *B* enthält die weiss gemalten Bartspitzen, Reste des rechten vorgestreckten Armes und der Brust sowie des vom linken Arm herunterfallenden Mantelzipfels der auf dem Altar sitzenden, sowie den Schildrand der vor ihr stehenden Figur. Erstere war demnach ein alter mit weichem Aermelchiton und Himation bekleideter Mann. Die Stellung von *B* zu *A* ist im Allgemeinen gegeben; näher bestimmt wird sie noch durch das auf der Aussenseite (s. *e*) erhaltene Stückchen des unteren Kreisrandes, so dass das Fragment nur auf der Peripherie eines gegebenen Kreises hin- und hergeschoben werden darf; hierdurch konnte auch seine Stelle mit annähernd der gleichen Sicherheit, wie die von *A* und *D*+*E* bestimmt werden.

Das Innenbild stellte somit die typische Scene der Ermordung des kleinen Astyanax durch Neoptolemos vor den Augen des auf dem Altar des Zeus Herkeios sitzenden Priamos dar. Die vier Fragmente bieten Anhaltspunkte genug, um unsern bewährten Vasenzeichner, Herrn van Geldern, zu dem Versuch einer Ergänzung der ganzen Composition zu veranlassen. Seine Restauration, wie sie die beifolgende zinkographirte Wiedergabe zeigt, macht natürlich nicht den Anspruch die Hand des Euphronios selbst nachzuahmen, sondern begnügt sich damit, im Allgemeinen die Manier des strengen

rothfigurigen Stiles wiederzugeben. Die Gestalt des Neoptolemos, für welche drei feste Punkte, nämlich die linke Fussspitze, der rechte Ellenbogen und der Schildrand gegeben waren, ist wesentlich von der beträchtlich späteren Vivenziovase entlehnt. Die schlimme, rechts von Neoptolemos entstehende Lücke auszufüllen ist theils durch die Namensbeischriften, deren Buchstaben vielleicht noch weiter auseinandergerückt sein sollten, theils durch den Speer versucht, der auch auf anderen Innenbildern des Euphronios verwendet wird[1]) und auf der Iliupersis-Schale des Brygos gleichfalls neben Neoptolemos erscheint; eine weitere Figur, etwa das Mädchen des Bologneser Kraters (*M. d. I.* XI 14), einzuzwängen, wäre misslich gewesen.

Drehen wir diese vier in ihrer gegenseitigen Stellung bestimmten Fragmente um, so zeigt sich, dass wir auch für die beiden Aussenbilder wichtige Anhaltspunkte gewonnen haben. Die Fragmente *e* und *d*, deren enge Zusammengehörigkeit durch das Innenbild feststeht und die, wie der Henkelansatz lehrt, an die linke Ecke der Darstellung gehören, enthalten die Reste eines nach rechts eilenden Kriegers und einer vor ihm fliehenden Frau. Ersterer war mit Helm, von dessen langem Busch das Ende erhalten ist, Schild und Beinschienen bewaffnet; der erhobene rechte Arm hielt vermuthlich das Schwert; das Wehrgehenk ist in ungewöhnlicher, aber nicht beispielloser Weise gürtelartig um den Leib gelegt und hielt zugleich die beiden Enden der Chlamys fest[2]). Von der Namensbeischrift ist die Endung EVS erhalten. Die fliehende Frau wendet erschreckt den Kopf nach ihrem Verfolger zurück. An das entgegengesetzte rechte Ende derselben Seite gehört *b*, auf dem der rechte zurückgesetzte, mit einer Beinschiene versehene Unterschenkel eines nach links eilenden Kriegers erhalten ist.



[1]) z. B. auf der Troilosschale.

[2]) Vgl. den von mir (Bild und Lied S. 70) Odysseus benannten Krieger auf der Brygosschale.

Von der Darstellung der andern Seite ist gleichfalls ein beträchtlicher Rest der linken Ecke auf *a* erhalten. Zunächst ein rückwärts hingesunkener Krieger, dessen Kopf und nach rechts ausgestreckter, offenbar mühsam den Körper stützender Arm unter den Henkel zu stehen kamen; derselbe trägt weder Beinschienen noch Panzer, wie es scheint auch keine Chlamys; nur das Wehrgehenk und die Schwertscheide sind sichtbar. Sein Gegner hingegen ist vollständig bewaffnet mit kurzem Chiton, Panzer, von dessen unterem Rand ein winziges Stückchen erhalten ist, Beinschienen, Schild und Speer. Die tiefe Stellung des Schildes beweist, dass der Krieger Kopf und Oberkörper tief zu seinem gefallenen Gegner niederbeugte, während die zurückgestreckte rechte Hand das gezückte Schwert, dessen Spitze noch erhalten ist, zum Todesstoss bereit hielt. Auf dem Schild sind der Rest des Zeichens, eine fliegende Taube, sowie die Buchstaben ΟΝ erhalten. Man würde sie für die Namensendung des Kriegers halten, wenn nicht rechts von demselben, auf dem schwarzen Firniss mit rother Farbe aufgemalt, der Rest einer zweiten Beischrift erhalten wäre. Zunächst eine wagerechte Hasta, die von einem Ε, allenfalls auch von einem Λ herrühren kann, dann Θ. Euphronios schreibt Theta entweder Θ oder in einer bestimmten Periode ⊕; die Form mit Querstrich ist bekanntlich vor der Kaiserzeit unerhört. Wir haben also hier offenbar noch jene alte Form des Phi vor uns, wie sie für das fünfte Jahrhundert bis jetzt nur bei dem Vasenmaler Pamphaios durch Löschcke (bei Helbig, Italiker in der Po-Ebene S. 127) nachgewiesen ist. Der letzte Buchstabe ist Ο. Der Name konnte also auf *εφος, αφος, εφων, αφων* endigen. Nun befolgt aber Euphronios durchaus die Regel der meisten älteren Vasenmaler, die Namensbeischrift vom Kopf der zu benennenden Figur beginnen zu lassen; folglich gehört diese Beischrift, wie aus der Richtung der Buchstaben erhellt, zu dem siegreichen Krieger; für den Inschriftrest auf dem Schilde müsste also eine andere Erklärung gesucht werden. Möglich dass Euphronios den Namen des Gefallenen auf dem Schild seines Besiegers angebracht hat, da unter dem Henkel kein Platz war. Ausser diesem Kämpferpaar enthält *a* noch den Rest eines dritten Kriegers, nämlich das rechte zurückgesetzte mit einer Beinschiene gewappnete Bein — die Figur war offenbar in heftigem Lauf oder in Ausfallstellung nach rechts dargestellt — und zwei Finger von der rechten, die Lanze zum Stoss bereit haltenden Hand.

Zwei Fragmente mit Resten von Figuren sind noch übrig: *c* und *f*, beide vom oberen Rand der Schale und beide so klein, dass von der Bemalung der Innenseite nur der Ornamentstreifen erhalten ist. Auf *f* ist ein behelmter unbärtiger Kopf nebst einem Stück des sehr hoch gehaltenen Schildes und der rechten Schulterklappe des Panzers erhalten; auf *c* der Hinterkopf und der linke Oberarm einer nach rechts gewendeten, wahrscheinlich laufenden Frau, und links hinter ihr eine erhobene rechte Hand.

Zunächst muss constatirt werden, dass *f* nicht zu dem Krieger auf *e* gehören kann; denn dieser trägt einen Schild mit doppeltem, der auf *e* einen mit einfachem Rand. Weiter könnte man versuchen, *f* rechts von *d* zu setzen; dann wäre der Krieger auf *f* der Gegner desjenigen auf *b*. Aber welche stümperhafte, völlig auseinanderfallende Composition erhalten wir dann: links ein Krieger eine Frau verfolgend, rechts ein Kämpferpaar. Versuchen wir also *f* auf der andern Seite unterzubringen. Hier passt es vorzüglich zu dem Krieger rechts auf *a*; wir haben oben constatirt, dass derselbe in heftigem Lauf oder in starker Ausfallstellung dargestellt gewesen sein muss, und zu dieser Annahme stimmt sehr gut der weit vorgestreckte Kopf und der hoch erhobene Schild auf *f*. So haben wir ihm also auf unserer Tafel den Platz links von *a* angewiesen, nur hätte die Entfernung noch etwas grösser sein müssen.

Wollte man nun *c* rechts neben *f* stellen, so wäre erstens die Angriffsstellung des Kriegers durchaus unverständlich, da die erhobene Hand auf *c* doch nur von einer fliehenden Frau herrühren kann; und zweitens erhielten wir wieder eine unglaublich ungefüge Composition: links ein Kämpferpaar, rechts

drei nach derselben Seite hin bewegte Figuren. Vortrefflich schliesst sich hingegen Alles zusammen, wenn wir, wie es auf unserer Tafel geschehen ist, *c* auf die andere Seite, rechts von *d*, setzen. Dann gehört die erhobene linke Hand zu der fliehenden Frau auf *d*; die Figur wird dadurch der fliehenden Figur links auf dem Antaioskrater desselben Malers ausserordentlich ähnlich, nur dass, abgesehen von der entgegengesetzten Richtung, der zurückgestreckte rechte Arm hinter dem Schild ihres Verfolgers verschwand und nicht wie dort den Gewandzipfel fasste.

Die Darstellungen der Aussenseite lassen sich also folgendermaassen reconstruiren: *a*) in der Mitte zwei nach rechts fliehende Frauen, die links von einem Krieger verfolgt werden und denen von rechts ein zweiter Krieger entgegeneilt, also eine streng symmetrische Composition; *b*) links ein Kämpferpaar; in der Mitte ein mächtig nach rechts ausfallender Jüngling. Der übrig bleibende Raum ist zu gross, um bloss durch eine Figur ausgefüllt zu werden; ausserdem zeigt der Rest der Hand mit der Lanze auf *a*, dass der Krieger nach unten stiess. Es ist also rechts ein Gefallener und mindestens ein Vertheidiger desselben anzunehmen, wodurch auch für diese Seite eine völlig symmetrische Composition gewonnen wird.

Welche Scenen sind nun dargestellt? Nach den treffenden Beobachtungen, die W. Klein über den Zusammenhang des Innenbildes mit den Aussenbildern gemacht hat[3]), wird man von vornherein an Scenen der Nyktomachie denken. Durchaus passt dafür die Darstellung der einen Seite: fliehende, von gerüsteten Kriegern verfolgte Frauen; bei den Kampfscenen der anderen Seite ist zu beachten, dass der gefallene Krieger ohne Rüstung ist, also überrascht in den Kampf geeilt zu sein scheint, wie auch auf der Brygosschale die Trojaner nur eine Chlamys umgeworfen haben.

Unter den erhaltenen rothfigurigen Darstellungen der Iliupersis ist unsere Vase zweifellos die älteste. Der alte Typus vom Tode des Priamos und Astyanax ist noch nicht, wie auf der wenig späteren Brygosschale und der beträchtlich jüngeren Vivenziovase, durch Verschmelzung mit anderen Scenen zu einer grossen Composition erweitert, sondern in seiner ursprünglichen einfachen Gestalt als Innenbild verwendet, während andere Scenen der Persis die Aussenseite schmücken.

Was von der Kampfscene erhalten ist, stimmt in auffälligster Weise mit der einen Seite der Brygosschale überein: hier wie dort am linken Ende unter dem Henkel ein gefallener Krieger und sein Gegner, hier wie dort in der Mitte der Composition ein unbärtiger nach rechts ausfallender Krieger in fast identischer Stellung, nur dass er bei Euphronios eine Lanze, bei Brygos ein Schwert führt. Man ist danach versucht, auch das Fehlende nach Brygos zu ergänzen und sich rechts den gefallenen Krieger und die ihn mit der Mörserkeule vertheidigende Andromache zu denken. Ich habe (Bild und Lied S. 68) auf der Brygosschale die Gruppe rechts Menelaos und Deiphobos, den siegreichen Achäer links Odysseus benannt: dieselben Namen können auch für die Gruppe bei Euphronios beibehalten werden; hingegen war der Achäer links, wie der Namensrest beweist, bei ihm nicht Odysseus. Ein wesentlicher Unterschied ist noch, dass die von mir Helena benannte fliehende Frau zwischen Menelaos und Odysseus von Euphronios weggelassen oder, wie wir richtiger sagen müssen, von Brygos zugesetzt ist. Consequenter Weise müssen wir annehmen, dass bei Euphronios rechts neben Andromache Astyanax gefehlt hat, weil durch seine Anwesenheit die Symmetrie aufgehoben worden wäre. Nun finden wir aber auf der andern Seite der Euphroniosschale zwei fliehende Frauen, von denen die zweite, die den Kopf umwendet, sehr gut Helena sein könnte. Ihr Verfolger ist freilich hier nicht Menelaos, und konnte es auch nicht sein, wenn sich Euphronios, wie es den Anschein hat, beide Scenen als gleichzeitig dachte. Die Endung *ευς* würde man unter anderen Umständen auf einer attischen Vase zu *Μενεσθεύς* zu ergänzen geneigt sein; in unserem Falle jedoch drängt sich unwillkürlich eine andere Ergänzung auf, die zu (ΟΛΥΤ)ΕΥΣ. Zusammen sind

[3]) Euphronios S. 45 vgl. auch Bild und Lied S. 85.

Odysseus und Menelaos in den Palast des Deiphobos eingedrungen (ϑ 517, Bild und Lied S. 70); sehr gut konnte sich nun Euphronios die Situation so denken, dass, während Menelaos den Deiphobos tödtet, die fliehende Helena von Odysseus verfolgt wird. Jetzt wird man auch die Uebereinstimmung in der Gewandung mit dem Odysseus der Brygosschale, auf die schon oben hingewiesen wurde, nicht für zufällig halten. Ob Euphronios unter der zweiten fliehenden Frau und dem ihr entgegeneilenden Achäer — als solchen erweisen ihn die Beinschienen — Kassandra und Aias verstanden wissen wollte und also die Verbindung der Helena- und Kassandra-Episode, die auf der Vivenziovase vollzogen vorliegt, schon angebahnt hat, lasse ich unentschieden.

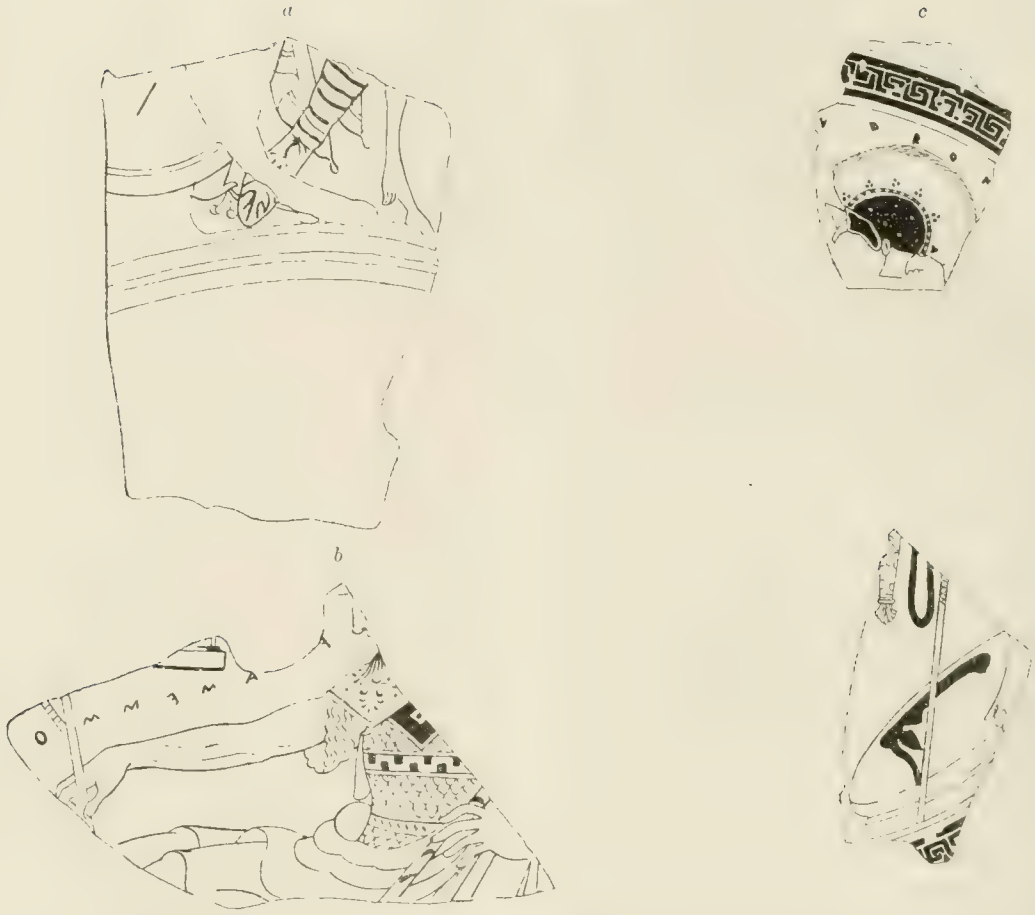
Wenn unsere bisherigen Betrachtungen richtig sind, so liegt uns die Darstellung des Kampfes im Palast des Deiphobos, wie wir sie bisher nur durch die Brygosschale und die Vivenziovase kannten, bei Euphronios in einer älteren Gestalt auf fünf Figuren beschränkt vor. An diese Gestalt knüpfte Brygos unmittelbar an. Da er aber als Gegenbild den Tod des Priamos und Astyanax verwenden wollte, musste er die Gestalt der Helena von der anderen Seite herübernehmen und einsetzen. Nun brauchte er, um die strenge Symmetrie der Composition beizubehalten, eine entsprechende Figur für die rechte Seite; er nahm dazu Astyanax, den er in Haltung und Bewegung genau als Gegenstück zu Helena bildete; er konnte ihn nehmen, da er sich die Darstellungen der beiden Seiten als zeitlich auf einander folgend denkt, während bei Euphronios die beiden Scenen der Aussenseite und wahrscheinlich auch die des Innenbildes als gleichzeitig vorzustellen sind.

Nachdem wir die Stelle, welche unsere Schale in der Reihe der Iliupersis-Darstellungen einnimmt, bestimmt haben, bleibt uns noch übrig, derselben unter den übrigen erhaltenen Gefässen des Euphronios ihren Platz anzuweisen. Klein und Löschcke (bei Helbig a. a. O. S. 126) sind darüber einig, dass die vier ältesten Vasen des Euphronios die Geryoneusschale (III)[4]), der Kottabospsykter (II), der Antaioskrater (IV) und die Eurystheusschale (VII) sind, nur dass Löschcke mit Recht die letztere hinter die drei mit *ἔγραψεν* signirten Gefässe (III, II, IV) stellt, während ihr Klein die zweite Stelle anweist. In diese Reihe ist nun auch unsere Vase aus paläographischen und stilistischen Gründen zu setzen. Wie auf den genannten Vasen finden wir auch hier noch ρ und ϛ geschrieben. Der Kopf der Helena erinnert lebhaft an die Köpfe der Smikra und Agapema auf II, ihre Bewegung an die fliehende Frau links von Herakles auf IV. Mit dem Kopf des Menelaos vergleiche man den des voranschreitenden jugendlichen Kriegers auf III, mit dem gefallenen Krieger unter dem Henkel den Eurytion derselben Vase; auch die vollkommen identische Zeichnung der Beine namentlich beim Geryoneus verdient bemerkt zu werden. Ebenso bieten die genannten vier Vasen für die Gewandbehandlung zahlreiche Analogien. In einem Punkte ist aber unsere Schale alterthümlicher, wie sie alle: der noch dem schwarzfigurigen Stil entstammende eng anschliessende faltenlose, getupfte Chiton, wie ihn die mittlere Figur auf *a* unter dem Panzer trägt, war bisher bei Euphronios noch nicht vorgekommen. Ueberhaupt steht unsere Schale offenbar II, III, IV näher als VII, und ich habe daher kein Bedenken gehabt, in der Künstlerinschrift nicht *ἐποίησεν*, sondern *ἔγραψεν* ergänzen zu lassen.

Der Rest der Inschrift darüber Oϛ (linksläufig) liess sich, da rechts nur für drei oder vier Buchstaben Raum ist, kaum anders ergänzen als zu *καλός*, wie es auf unserem Restaurationsversuch geschehen ist. Offenbar ist sie wesentlich aus decorativen Zwecken angebracht gewesen, wofür sich die Inschriften des Bema auf IV und des Pithos auf VII vergleichen lassen. Für einen zugehörigen Namen bleibt kein Raum. Da die Schrift linksläufig ist und von Neoptolemos ausgeht, wird sie sich wohl auf diesen beziehen und, wie die analogen Beischriften auf VII, die Befriedigung des Euphronios über das Gelingen dieser Figur ausdrücken sollen.

[4]) Die Nummern beziehen sich auf die Zusammenstellung der Euphroniosvasen in der V. Serie von Conze's „Vorlegeblättern.

B. Doloneia.



An dieser Stelle mögen einige Bemerkungen über die aus dem Nachlass des Duc de Luynes stammenden Fragmente der Dolonschale (*M. d. I.* II 10 *A* = Conze Vorlegebl. Ser. V, 5) Platz finden, die ich vor zwei Jahren im *Cabinet des Médailles* genau untersuchen konnte.

Zunächst einige Nachträge zu den Fragmenten der Aussenseite, die ich von links nach rechts numerire. Auf 1 ist links der Ansatz des Henkels, rechts der Umriss des linken vorgestreckten Oberschenkels des Odysseus erhalten. Auf 2 links von Dolon ein kleines Stück vom linken vorgestreckten Arm des Odysseus, der mit der linken Hand die rechte Schulter des Dolon gefasst zu haben scheint, darunter ein Rest des Chlamyszipfels, endlich unter der rechten Hüfte des Dolon der Rest des Namens ΔΟΝ (linksläufig). Auf 3, dem kleinen Fragment vom unteren Rand, ist der Umriss links neben dem Fuss des Dolon bis zu dem Felsblock hin fortgeführt, gehört also einfach mit diesem zusammen, und rührt nicht etwa, wie Klein Euphronios S. 59 annahm, von einer „naturalistischen Behandlung des Bodens" her, welche in dieser Periode unerhört sein würde. Auf dem vierten Fragment ist links unten die linke Kniekehle des Diomedes erhalten; die linke Hand der Athena aber ist überhaupt nicht vorhanden, sondern auf der Publication von dem Ergänzer hinzugesetzt; wahrscheinlich war der linke Unterarm der Athena erhoben. Hiervon und von der absurden Kopfbedeckung der Hauptfiguren abgesehen, hat aber der Luynes'sche Zeichner in der Publication der *Monumenti* mit verständiger Benutzung der erhaltenen Reste die Composition im Ganzen gewiss richtig ergänzt, richtiger als Klein, der dem Dolon die offenbar dem Diomedes gehörigen Speere zutheilt und diesen, mit einem Schwert in der Rechten, den Dolon bedrohen lässt; dann würde doch

an dem Körper des Diomedes der Schwertgurt sichtbar sein. Ebensowenig kann ich Klein beistimmen, wenn er sich an dem „vom Gürtel des Dolon ausgehenden Tragriemen" den Köcher befestigt denkt. Dieser kann links wegen der Inschrift nicht sichtbar gewesen sein; die nach beiden Schultern auseinanderlaufenden Riemen dienen vielmehr einzig dazu, das Wolfsfell fest zu halten. Vollkommen Recht hat hingegen Klein, wenn er darauf hinweist, dass die Schwertscheide des Dolon leer ist, und ihm daher das gezückte Schwert in die rechte Hand giebt; möglich, dass Odysseus mit seiner die Speere führenden Rechten die Hand des Dolon fasste, während er die Linke auf seine Schulter legte.

Nur auf Fragment 3 (mit dem Fuss des Dolon und dem Wolfsschwanz) ist ein Rest des Innenbildes (Schild, Schwert und Lanze) erhalten, während die übrigen Fragmente, selbst das tief hinabreichende vierte, auf der Innenseite nur den schwarzen Firnissüberzug zeigen. Das Innenbild hatte also einen verhältnissmässig kleinen Radius. Von diesem ist ausser dem genannten nur noch ein zweites Fragment erhalten, mit einem Helm, der wie zuerst Klein sah, von einer Hand gehalten wird, und dem Rest des Künstlernamens. Die Aussenseite dieses Fragmentes enthält Reste der Darstellung der anderen Seite; sie ist von Luynes nicht publicirt worden, offenbar weil ihm dieselben zu unbedeutend schienen. Ich habe sie nach einer von Eichler gefertigten Pause oben unter *a* zum ersten Mal abbilden lassen. Erhalten sind Reste zweier menschlicher Figuren und eines Thieres; links der linke beschuhte Fuss und ein Stück von dem langen Mantel eines offenbar bejahrten Mannes, daneben ein rechter zurückgesetzter Fuss mit Stiefeln, wie sie Odysseus auf der Vorderseite trägt, endlich die unteren Theile eines Pferdehinterbeins. W. Klein (a. a. O. S. 66) hat unter anderen Vermuthungen über die Darstellung der Rückseite auch geäussert, sie habe vielleicht das Abenteuer mit Rhesos enthalten; dazu stimmen die Reste, welche auf die Darstellung des neben einem Pferde herschreitenden Odysseus führen. Nun liegt mit den bisher bekannten sechs Fragmenten in Paris noch ein siebentes zusammen, dessen Zeichnung und Inschrift durchaus die Hand des Euphronios verrathen, das also mit grosser Wahrscheinlichkeit als zur Dolonschale gehörig und mit den übrigen Fragmenten derselben zusammengefunden angesehen werden darf; dasselbe ist unter *b* abgebildet. Dargestellt ist oder war ein sitzender Krieger in völliger Rüstung — auch vom Helm ist ein Stück des Schirmes erhalten — und mit dem Scepter in der Hand; die Inschrift bezeichnet ihn als Agamemnon. Unverständlich ist mir der Stab, den er in der rechten Hand hält, sowie die Reste links und rechts daneben. Das Fragment gehört jedenfalls auf die rechte Seite, wahrscheinlich an das rechte Ende der Darstellung. Auf den sitzenden Agamemnon schritt Odysseus mit dem Pferde oder den Pferden zu; hiernach würde auf dieser Seite die Rückkehr des Diomedes und des Odysseus mit den erbeuteten Rossen des Rhesos in das Griechenlager dargestellt gewesen sein. Der beschuhte Fuss links kann von Phoinix, der auf dem attischen Aryballos (Arch. Ztg. 1881 Taf. 8) die gleiche Fussbekleidung trägt, oder wahrscheinlicher von Nestor herrühren, der in der Doloneia *K* 532—553 die Heimkehrenden zuerst bemerkt und bewillkommt. Auf die genannten vier Figuren und etwa zwei Pferde kann sich die Darstellung sehr wohl beschränkt haben.

Durch die Darstellung der Aussenseite sind nun aber auch die beiden Fragmente des Innenbildes in ihrer Stellung bestimmt; das mit dem Schild gehört auf die rechte Seite nahe der Mitte; dasselbe gilt aber von dem Fragment mit dem Helm, da die Darstellung der Aussenseite auf die linke Seite gehört. Somit fallen beide Fragmente in die rechte Hälfte des Innenbildes, wie es die oben stehende (auf die Hälfte verkleinerte) Abbildung *c* veranschaulicht. Dadurch kommen aber beide Hände in einer Weise über einander zu stehen, dass der Körper unmöglich in der rechten Hälfte des Bildes noch Platz finden konnte; die Hände müssen also von einer die ganze linke Hälfte des Bildes einnehmenden Figur vorgestreckt werden. Hierdurch wird es unmöglich, wie Klein wollte, zwei Figuren

im Innenbilde anzunehmen. Es war vielmehr ein nach rechts gewendeter Krieger dargestellt, mit der Rechten das Schwert, mit der Linken den Helm am Nackenschirm vor sich hinhaltend wie der Neoptolemos auf der Durisschale, offenbar um ihn zu betrachten. Euphronios hat dann, um die etwas leere rechte Hälfte des Bildes zu füllen, sowohl die Waffen als seine Künstlerinschrift zu verwenden gewusst.

C. Robert.

ARCHAISCHE JÜNGLINGS-STATUE
IM BRITISCH MUSEUM.

(Tafel 4.)

Die hier von zwei Seiten in guten Lichtdrucken wiedergegebene etwas unterlebensgrosse Marmorfigur[1]), die zu den schätzbarsten neueren Erwerbungen des British Museum gehört, und die Vielen wohl schon durch die von Murray in seiner *History of greek sculpture* pl. II p. 108 veröffentlichte Skizze bekannt ist, reiht sich, wie man sofort erkennt, als vierte den bisher an der Spitze griechischer statuarischer Kunst stehenden so genannten Apollofiguren von Thera, Orchomenos und Tenea an. Der Fundort des neuen Genossen ist leider weniger genau bekannt; im British Museum weiss man nur, dass er aus Griechenland erworben wurde. Murray a. a. O. p. 107 nennt ihn zwar *Apollo from Athens,* doch ist Athen nur als Herkunft nicht als Fundort bezeugt; aus zuverlässiger Quelle konnte ich vielmehr erfahren, dass die Figur aus Boeotien stammt.

Das Material ist ein grobkörniger, etwas bläulicher Marmor, wie es scheint, nicht parischer; ob er etwa mit dem des orchomenischen „Apollo" übereinstimmt, der als „graulicher böotischer Marmor" (Körte, Mitth. III, 305) bezeichnet wird, müsste eine genauere Untersuchung lehren.

Bei der Vergleichung mit den verwandten Statuen werden wir uns auf die drei schon genannten beschränken, da die übrigen Exemplare desselben Typus der Köpfe entbehren und überdies weder durch Zeichnung noch Abguss weiter verbreitet sind. Ich nenne hier nur die hervorragendsten, den colossalen Torso aus Megara im Nationalmuseum zu Athen[2]) und die beiden kleineren, auffallend gleich gearbeiteten Torsen, die Champoiseau 1867 aus Actium, angeblich aus dem Heiligthum des Apoll, in den Louvre brachte, wo sie gegenwärtig in der *Salle de Phidias* stehen[3]).

Beginnen wir den Vergleich der Einzelheiten, so ist gleich der gesammte Brustbau von der theräischen wie der teneatischen Figur verschieden: die Brust ist weniger stark gewölbt, aber magerer und von festerem Gefüge; die Schultern fallen nicht weich ab wie dort, sondern sind eher etwas heraufgezogen und eckig. Im Princip dieselbe Bildung, nur in ganz roher Ausführung zeigt aber auch der orchomenische Apoll. Im Zusammenhange hiermit steht der weitere Unterschied der neuen Statue, dass die Schlüsselbeine nicht horizontal wie dort, sondern (freilich etwas zu stark) nach dem Brustbeine zu gesenkt sind. Ungleich schärfer giebt dieselbe ferner die untere Begrenzung

[1]) Die Maasse sind nach gütiger Mittheilung des Herrn A. S. Murray folgende: Höhe 2 (engl.) Fuss, 6¼ Zoll; Kinn bis Scheitel 6⅜, Brustansatz bis Scham 10⅞, Hüftknochen bis Knie 12; Durchmesser von Ohr zu Ohr 4⅜, des Halses 3⅜, der schmalsten Stelle der Taille 5⅜ Zoll.

[2]) Kekulé, Theseion 397; v. Sybel, Catalog no. 2. Der Marmor ist indess nicht pentelisch, sondern sehr grosskörnig, wahrscheinlich parisch. Die Körperbildung scheint die am weitesten vorgeschrittene zu sein. Die drei kleinen der rechten Schulter entlang sichtbaren Bohrlöcher dienten nicht für ein Köcherband, sondern wohl für eine gesonderte Metalllocke.

[3]) Die einzige Erwähnung in der Literatur finde ich bei Murray a. a. O. p. 107 Note.

des Brustkorbes an; die beiden Linien stossen in einem spitzen Winkel unmittelbar zusammen, statt wie dort sich durch eine das Brustbein andeutende Rundung zu vereinigen. So schematisch jene Bildung sein mag, so zeigt sie doch ein Streben nach Ausdruck des wirklichen Knochenbaues. — In der Hüftengegend unterscheidet sich die Londoner Figur vor Allem dadurch von der theräischen wie der teneatischen, dass die den Bauch von den Oberschenkeln trennenden Linien weniger steil nach unten laufen, d. h. dass der Bauch weniger die Gestalt eines lang herabhängenden Sackes hat wie dort. Die Aenderung zeugt offenbar von richtigerer Auffassung des Beckenbaues. Wir finden indess wieder dieselbe Auffassung, nur freilich in rohester Ausführung, am Apollo von Orchomenos.

Betrachten wir jetzt den interessantesten Theil unserer Statue, den Kopf und zwar zunächst den gesammten Umriss und die Proportionen der Theile, wie sie sich in der Seitenansicht unserer Tafel darstellen, so bemerken wir als Unterschiede von den Figuren von Thera und Tenea einen etwas zu kleinen Hinterkopf, eine niedrigere Stirn, allzu hoch gestelltes Auge, lange, doch weniger vorspringende Nase. Auch in diesen wesentlichen Eigenthümlichkeiten berührt sich dagegen unsere Figur trotz anderer grosser Unterschiede mit der orchomenischen. Auch die Bildung des Haares, das durch eingegrabene, sich rechtwinklig schneidende Linien gegeben ist, haben beide gemeinsam; nur fehlen unserer Figur die besonderen Löckchen über der Stirn. Das Haar der theräischen Statue zeigt runde Knoten, das der teneatischen ist dem Metallstil entsprechend nur horizontal gewellt. — In der Bildung des Ohres zeigt die Londoner Statue nicht dieselbe bestimmte Stilisirung wie die theräische und teneatische, sondern den Versuch einer mehr naturalistischen Bildung; eine solche, wenn auch roher, finden wir in der orchomenischen Figur. Im Uebrigen ist der Kopf der letzteren freilich sehr verschieden; statt seiner fetten Verschwommenheit zeigt der unsrige das ausgesprochene Streben nach magerer scharfer Klarheit. Dasselbe unterscheidet ihn von dem theräischen Apoll, verleiht dem Gesichte jedoch einen starren leblosen Ausdruck, der besonders frappant wird, wenn man das natürliche Leben in dem Kopfe der teneatischen Figur vergleicht. Die grossen mageren Wangenflächen sind unbelebt, der Unterkiefer ist besonders im Gegensatz zu dem Apollo von Thera kräftig markirt und vorspringend, die Lippen sind scharf geschnitten und starr und, in offenbarer Anlehnung an Bronzetechnik, durch einen feinen Einschnitt von dem umgebenden Fleische getrennt. — Das wichtigste ist jedoch die Bildung des Auges, das bei allen drei andern Figuren ganz für die Vorderansicht rund nach vorn herausgebildet liegt, während es hier sich flach und etwas schief nach den Seiten des Gesichtes legt und für die Profilansicht gearbeitet ist. Es ist dies ein Versuch strengerer Stilisirung des Auges im Einklange mit der gesammten knappen und strengen Tendenz der Figur. Auch die von Tenea stilisirt das Auge strenger als die von Thera, deren naturalistische Liderbildung sie verlässt; aber sie vollführt ihre Umbildung doch auf der vom theräischen Apollo gegebenen Gesammtgrundlage, welche die Londoner Statue nicht anerkennt.

Fassen wir das Resultat unsrer Vergleiche zusammen, so ergiebt sich, dass, während der Apollo von Tenea als die Vollendung des in dem theräischen Erstrebten gelten darf, die neue Londoner Figur sich eher als eine Weiterentwickelung des in der orchomenischen Statue, wenn auch in roher plumper Weise Geleisteten darstellt. Das Streben nach knapper Präcision jedoch, diese Basis künftiger Weiterentwickelung, ist beiden, der Münchner und der Londoner Statue gemeinsam, aber das Resultat ist ein sehr verschiedenes.

Trotz aller dieser Unterschiede ist indess der gemeinsame Grundtypus dieser Figurengruppe ganz unverkennbar und auch so bekannt dass man kaum daran zu erinnern braucht: dass sie alle, fest auf beiden Füssen stehend, das linke Bein vorsetzen; dass die Arme straff an den Seiten herabhängen, an den Oberschenkeln anliegen und vom Mittelkörper nur durch die starke Einziehung der mageren Taille getrennt werden; dass die Hände geschlossen sind,

und zwar so, dass die Breitseite des Daumens nach vorn sieht; dass endlich die Haare nach hinten lang auf den Nacken fallen. Es ist klar, dass ein Original, d. h. ein von einem Künstler oder einer Schule geschaffener Typus allen zu Grunde liegen muss. Verschiedene Spuren, hier die Bildung der Haare, dort der Lippen, die des Ohres u. dgl., auch die ganze Anlage der auf dünnen nackten Beinen ohne jede Stütze ruhenden Figuren, weisen darauf hin, dass ihr Original nicht für Steinsculptur, sondern für die alte Holztechnik mit oder ohne Metallbekleidung geschaffen war; bei der Uebertragung in die Steinsculptur wurde es an verschiedenen Localen verschieden umgestaltet. Erst mit Werken wie der Strangford'sche Apollo beginnt eine auf wesentlich neuer Anschauung beruhende Bildung.

Ich halte es für kaum zweifelhaft, dass wir die Schöpfer unsres Schultypus in den kretischen Daedaliden und deren Hauptrepräsentanten Dipoinos und Skyllis zu erkennen haben, deren Kunst sich von jener Insel aus über den Peloponnes und einen Theil des Festlandes verbreitete, im Gegensatze zu einer andern, von Ionien herkommenden Kunstweise. Den Daedaliden gebührt gewiss die schulmässige Feststellung jenes Typus der nackten männlichen Gestalt — gegenüber den langgewandeten Ionern; sie arbeiteten vorwiegend in Holz und Metall[4]) — gegenüber ionischer Marmorbildhauerei; ihre Richtung endlich wird sich wohl mit derjenigen decken, die ich bei früherer Gelegenheit die ägyptisirende genannt habe[5]), hat sie bei aller Selbständigkeit doch die Grundlage des Typus mit ägyptischer Kunst gemeinsam. — Die Verbreitung unserer Statuen passt nicht minder zu unsern wenigen Nachrichten von den Werken der alten Daedaliden. Ja auf eine auffallende, gewiss nicht zufällige Uebereinstimmung will ich nicht verfehlen aufmerksam zu machen: Dipoinos und Skyllis gingen von Sikyon nach Aetolien (Plin. 36, 9) und von Dipoinos kannte man Werke in Ambrakien (Plin. 36, 14). Zwei Exemplare unserer Statuenreihe (die Torsen des Louvre) wurden aber in Actium gefunden, also in unmittelbarster Nähe der beiden von Plinius genannten Gegenden; was ist wahrscheinlicher als dass jene Statuen in der sonst von den Strömen der Kunst kaum berührten Landschaft im Anschlusse an den von jenen Künstlern eingeführten Typus entstanden? Für Boeotien, dem wir die orchomenische und die neue Londoner Figur verdanken, haben wir allerdings weniger bestimmte Anhaltspunkte. Freilich berichtete die Tradition, dass das Xoanon des Herakles in Theben Daedalos selbst nicht nur gemacht, sondern auch geweiht worden sei, und als sein Werk galt auch der Trophonios in Lebadeia; doch fasste man unter Daedalos' Namen auch andere älteste Kunst zusammen, die mit der hier besprochenen besonderen Richtung nichts zu thun hatte.

Dass der einmal dahin verpflanzte Schultypus in Boeotien eine eigene Entwickelung fand, dürfen wir aus dem schliessen, was wir vorhin an der orchomenischen und der sich an sie anschliessenden Londoner Figur im Verhältniss zu den andern bemerkten. Zu noch weiteren Schlüssen berechtigt uns indess ein Monument, dessen Erwähnung hier nicht fehlen darf: die Stele des Dermys und Kitylos in Tanagra. Sie zeigt uns deutlich, wie sehr sich der alte Daedalidentypus in Boeotien eingebürgert haben muss, denn ihn erkennen wir sofort in den beiden Figuren der Stele wieder; ja trotz ihrer Rohheit bemerken wir auch hier gewisse wesentliche Eigenthümlichkeiten der vorhin statuirten boeotischen Gruppe, nicht nur die höher gezogenen Schultern, vor Allem auch die charakteristische Beckenbildung. Aus den Inschriften der Stele ergiebt sich mit Sicherheit, dass sie viel weniger alt ist als man erwarten sollte[6]). Der in Boeotien aufgenommene Daedalidentypus hatte seine Blüthe, wie sie die Londoner Statue zeigt, aber auch seine Decadenz und ein unwürdiges Nachleben in provincieller Tuffarbeit für Gräber. Unfähig aus eigener Kraft

[4]) Dies sowie die Irrthümlichkeit von Plinius Angabe über ihre Marmorarbeit weist nach Klein (arch. epigr. Mitth. a. Oesterr. V S. 94 ff.)

[5]) Mitth. d. Ath. Inst. VI S. 180.

[6]) s. Robert in Arch. Ztg 1875 S. 151. Körte, Mitth. d. Ath. Inst. IV S. 270.

Neues zu entwickeln, scheint die boeotische Kunst indess um dieselbe Zeit Fremdes herangezogen und nachgeahmt zu haben[7]).

Es bleibt uns schliesslich noch ein Wort zu sagen über die Bedeutung unserer Figur. Dass der Typus immer nur Apollo darstelle, wird man wohl nicht mehr annehmen wollen, ebensowenig wie man in der Figur von Tenea bereits die Vorstufe zu dem belvederischen Apollo, dessen wesentliche Züge bereits in jenem enthalten seien[8]), wird anerkennen wollen. Gerade für die teneatische Statue hat Milchhöfer (Arch. Ztg. 1881, S. 54) die Bestimmung als Grabfigur aufs höchste wahrscheinlich gemacht. Aehnliches gilt für die von Thera, und für die Popularität des Typus in Boeotien zu sepulcraler Verwendung zeugt das tanagräische Monument. Die Sitte Grabstatuen zu errichten war ja auch, wie Löschcke nachgewiesen hat[9]), wenigstens in Attika im 6. Jahrhundert sicher verbreitet. Freilich die beiden Torsen von Actium wurden im Heiligthume des Apollo gefunden; aber ob sie Apollo oder nur menschliche Personen, vielleicht Sieger, vielleicht andere Dedicanten, darstellten, wird nicht zu entscheiden sein[10]). Dass der Typus für Apollo verwendet werden konnte, wird indess Niemand bezweifeln wollen. Ein interessantes pompejanisches Bild (wie es scheint unpublicirt[11]) zeigt in ziemlich getreuer Wiedergabe des alten eigenthümlichen Stiles eine Figur genau unseres Typus, und zwar als Cultbild hinter einem zweistufigen Altar, also doch offenbar Apollon.

Endlich dürfen wir nicht vergessen, dass jene Daedaliden, denen wir die Schöpfung des Typus zuschrieben, selbst nur Götterbilder arbeiteten und zwar in den altheiligen Stoffen Holz, Elfenbein und Metall. Erst die an jene Wanderkünstler anknüpfenden localen Kunstschulen mögen den Typus für im Freien aufzustellende Grabmonumente und Weihgeschenke benutzt und in Stein ausgeführt haben.

A. Furtwaengler.

[7]) Vgl. Körte, Mitth. IV S. 270ff.

[8]) Arch. Ztg. 1878, S. 7.

[9]) Mitth. d. Ath. Inst. IV S. 299ff.

[10]) Das herabfallende Haar, wegen dessen noch Körte Mitth. III S. 305 den Namen Apollon beibehalten will, ist aus hocharchaischer Kunst auch für nichtgöttliche Figuren durch zahlreiche Beispiele zu belegen, wie sie besonders kleine Bronzen und Vasenbilder liefern; von Marmorsculpturen nenne ich nur den Jüngling der einst Finlay'schen altattischen Grabstele.

[11]) Es befindet sich in dem bei Fiorelli, *descrizione di Pomp.* p. 133 beschriebenen Hause im *oecus* links vom Eingange, auf gelbem Felde.

MISCELLEN.

VERMISCHTE BEMERKUNGEN.

I. Die Amazonenreliefs in Patras (Mitth. d. Deutschen Arch. Inst. z. Athen V Taf. 15; vgl. III S. 68f., V S. 364ff., VI S. 306ff.).

Drei im Besitz des Herrn Green zu Patras befindliche längliche Kalksteinquadern mit ziemlich genauen Copien von ebenso vielen Platten des phigalischen Amazonenfrieses sind neuerdings von Duhn und Ludwig Gurlitt beschrieben, herausgegeben und zum Gegenstande von Erörterungen darüber gemacht worden, in welcher Epoche der antiken Kunst und auf welchem Wege diese Nachbildungen zu Stande gekommen seien. Gurlitt hatte sich dafür entschieden, dass sie in römischer Zeit nach dem Tempelfries selbst copirt worden seien; Duhn dagegen wies ihn hierfür in lebhaften Worten zurecht: die Copien von Patras seien vielmehr im vierten oder dritten vorchristl. Jahrhundert nach den Originalentwürfen zum phigalischen Fries gearbeitet, die sich in athenischen Künstlerkreisen fortgepflanzt hätten.

Diese ganze Controverse erledigt sich meiner Meinung nach auf eine sehr einfache Weise: die Reliefs sind modern. Es führen hierauf eine ganze Reihe von Thatsachen.

War es schon an sich auffallend, unter wirklich antiken Monumenten verhältnissmässig so genauen Copien eines für architektonischen Zusammenhang componirten Werkes zu begegnen, eines Werkes, das sich in einem entlegenen arkadischen Heiligthume befand und noch dazu in schwer zugänglicher Höhe angebracht war, so ist die Weise wie dasselbe copirt wurde doppelt verdächtig. Aus einem fortlaufenden Friese sind einzelne Platten — und zwar drei Platten, die in der Ivanoff'schen Anordnung auf einander folgen — herausgegriffen und in gesonderte Umrahmungen eingeschlossen worden. Dabei ist der Copist so handwerksmässig verfahren, dass er die Gruppen nicht nach Compositionsmotiven, sondern nach Plattenfugen abtheilte, die man im Alterthum unter dem farbigen Ueberzuge des Reliefhintergrundes von unten her vermuthlich kaum gesehen hat. Und wer wird es wohl Duhn glauben, dass der Erfinder des Frieses seine Entwürfe nach der zufälligen Länge der Platten, statt nach dem Zusammenhange der Composition eingetheilt habe? Bei dieser nach rein äusserlichen Gesichtspunkten gemachten Eintheilung ist es dem Copisten unter anderem auch passirt, wie schon Gurlitt hervorgehoben hat, dass er eine der Amazonen sich gegen einen Gegner wehren lässt, der gar nicht da ist — er befand sich eben in Phigalia auf der anstossenden Platte und ist daher einfach weggelassen worden (siehe *A* auf der Gurlitt'schen Tafel, nach der ich die Reliefs im Folgenden von oben nach unten fortschreitend mit *A B C* bezeichne). Eine solche Gedankenlosigkeit wäre bei einem antiken Copisten, und vollends wenn er der Blüthezeit griechischer Kunst angehörte, schwer denkbar, erklärt sich aber sehr einfach, wenn die Copie angefertigt wurde, nachdem die einzelnen Platten getrennt ausgegraben und bekannt gemacht worden waren. Nur so erklärt sich auch die ganz beispiellose Thatsache, dass der Verfertiger der patreser Reliefs dieselben nicht gleich gross machte, sondern die zufälligen Verschiedenheiten in der Plattenlänge seiner Vorbilder auf seine verkleinerten Copien übertrug (*A*: Patras 0,54 = Phig. 1,345; *B*: Patr. 0,66 = Phig. 1,40; *C*: Patr. 0,595 = Phig. 1,38).

Und was ist das für eine wunderliche Einrahmung! Welch' unerhört plumpe rohe und unverstandene Form des „Eierstabes"!

Noch sonderbarer sind die Werkstücke, auf welchen die Reliefs gemeisselt sind: längliche rechteckige Kalksteinblöcke von $89 \times 40 \times 32$ Cm. (nach Duhn), an deren Vorderfläche die Relieffelder ausgetieft wurden. Duhn hält diese Steinbalken für Architrave, Gurlitt wegen der Bohrlöcher auf ihrer oberen Fläche für die Träger eines Geländers; von Architekten aber weiss Niemand auch im entferntesten zu sagen, an welcher Stelle eines antiken Gebäudes dergleichen Werkstücke irgend verwendet gewesen sein könnten. An der Aussenseite eines Baues übrigens keinenfalls: denn die Reliefs zeigen trotz des weichen Materials keinerlei Spuren von Corrosion; sämmtliche Beschädigungen rühren entweder von Bestossung her oder sind Fehler des Steines.

Am bedenklichsten wird man bei einer Vergleichung der Einzelheiten mit den phigalischen Originalplatten. Wir gehen daher im Folgenden die patreser Reliefs im einzelnen durch.

A = Wagner, *Fregio del Tempio di Apollo Epicurio* (1814) Taf. 22; Taylor Combe, *Ancient Marbles in the British Mus.* (1820) IV Taf. 17; Stackelberg, Apollotempel zu Bassae (1826) n. 7, Taf. 13; Blouet, *Expéd. de Morée* (1833) II Taf. 20 F. II, 7; Ivanoff, *Ann. dell' Inst.* 1865 S. 38 n. 7: Overbeck, griech. Plastik I[3] Fig. 94, Ost 16; Lange, Ber. d. sächs. Ges. 1880 Taf. 3, Ost 17.

Von dem sinnlosen, weil aus dem Zusammenhange gerissenen Motive der Amazone rechts zunächst dem Plattenrande ist schon oben die Rede gewesen. Für die beiden anderen Gestalten aber ergiebt sich der moderne Ursprung aus der phigalischen Platte so schlagend, dass wir den betreffenden Theil beider Reliefs dieser Erörterung in Zinkdruck zu bequemerer Vergleichung vorgesetzt haben.

Auf dem patreser Relief hängt dem Krieger, welcher die Amazone an den Haaren rücklings vom Pferde herabreisst, über Schenkel und Scham ein Gewandstück herab. Verwundert fragt man sich, wo dieses herkomme; denn nirgends ist ein Zusammenhang mit der rückwärts flatternden Chlamys zu entdecken. Duhn nun behauptet, jener Gewandzipfel sei ursprünglich auch auf dem phigalischen Friese vorhanden gewesen; bei einer Aenderung des Chlamysmotives habe der Künstler es aber wegcorrigirt und nur durch ein Versehen sei ein Rest des Zipfels zwischen den Beinen stehen geblieben. Allein er selbst muss zugeben, dass auf dem Schenkel des Kriegers keine Spuren einer Wegmeisselung des Gewandes zu entdecken sind; und in der That kann hier nie ein solches gesessen haben. Sodann aber übersieht er, dass, wie obenstehende Skizze lehrt, der zwischen den Beinen des Kriegers herabhängende Zipfel keineswegs das Rudiment eines später aufgegebenen Faltenwurfes ist, sondern auf das Beste mit der flatternden Chlamys des Jünglings in Zusammenhang steht. Der Zipfel derselben hängt offenbar nur deswegen so weit hinunter, weil er mit einer noch deutlich erkennbaren Bommel beschwert ist. Hiervon kann man sich selbst vor dem Gipsabguss leicht überzeugen und so haben das Chlamysmotiv auch Stackelberg und Trézel (in der *Expéd. de Morée*) ganz richtig aufgefasst. Nur Corbould, der Zeichner für die *Ancient Marbles* trennt die Chlamys von jener Gewandpartie zwischen den Beinen des Kriegers. Der Grund für jenes Versehen aber liegt auf der Hand. Nach Combe (S. 31) ist nämlich der Oberkörper des Jünglings erst nachträglich von Spencer Stanhope in einem Bauernhause unterhalb Phigalias aufgefunden, 1816 von diesem dem Britischen Museum geschenkt und unserem Relief angefügt worden; daher zeichnete denn auch Wagner im Jahre 1814 die Gestalt noch ohne ihren Oberkörper. Bei der Zusammensetzung ist auch ein ausgebrochenes Stück des Reliefhintergrundes so weit mit Gips zugeschmiert worden, als dies auf der vorstehenden Skizze nach einer freundlichen Notiz der Herren Newton und Murray durch

Punktirung angedeutet worden ist. Nur hierdurch ist der Zusammenhang des Chlamyssaumes mit jenem Zipfel zwischen den Beinen unterbrochen und verdunkelt worden. Lediglich durch diese Ergänzung also ist der Irrthum bei Corbould, Duhn und — wie ich jetzt auch hinzufügen darf — dem Verfertiger der patreser Reliefs entstanden. Erst nach der Zertrümmerung und Wiederzusammensetzung der phigalischen Friesplatte wurde es möglich, die hinter Rücken und Schenkel sich hinabziehende Chlamysfalte für die Begrenzung derselben nach unten zu nehmen, wie dies in den Copien von Patras geschehen ist. Hiermit aber scheint mir ihr moderner Ursprung zur Evidenz erwiesen.

Dies Resultat wird durch eine weitere Durchmusterung der Einzelheiten lediglich bestätigt. Jenes Schenkelgewand verdankt seine Entstehung keineswegs allein einer falschen Deutung der Faltenreste zwischen den Beinen, sondern offenbar auch dem modern prüden Bestreben, die Schamtheile zu decken. Etwas ähnliches werden wir auf Platte *C* wiederfinden, wo das Gewand über die Scham des knieenden Griechen heraufgezogen ist. Aber auch auf unserem Relief verräth sich dieselbe Tendenz darin, dass der entblösste Schenkel der Reiterin sittsam verhüllt ist, während ihn die phigalische Platte in voller Nacktheit zeigt.

Auch hier behauptet Duhn, dass die betreffenden Gewandpartien auf dem phigalischen Fries ursprünglich vorhanden gewesen und nur später weggemeisselt seien. Auf dem Schenkel der Amazone selbst und auf dem Schulterblatt des Pferdes ist aber, wie man schon auf dem Gipsabguss erkennt und wie mir die Herren Newton und Murray bestätigen, durchaus keine Spur einer Wegmeisselung von Gewandfalten zu sehen. Am Halse des Pferdes dagegen ist vor dem Bauch der Amazone eine grössere nicht vollendete Stelle, die in ihrer Form allerdings ungefähr der halbmondförmig sich vorbauschenden Falte auf dem patreser Relief entspricht. Aber sie könnte sehr wohl lediglich deshalb nicht fertig gearbeitet sein, weil diese ganze Partie für die Unteransicht durch das vorspringende Schulterblatt des Pferdes ziemlich verdeckt war; um so wahrscheinlicher ist dies, als sich ungeglättete Raspelstriche am ganzen Pferdehalse hinaufziehen. Gesetzt aber, es hätte sich hier wirklich ursprünglich eine Gewandfalte befunden, die später weggemeisselt wurde, so liesse sich ihr Wiedererscheinen auf der patreser Copie doch wohl auch dadurch erklären, dass der Copist bei flüchtiger Betrachtung die halb weggemeisselte Falte für eine noch wirklich vorhandene versah. Den Schnitt des seitwärts geschlitzten Chitons der Amazone scheint er überhaupt gar nicht recht verstanden zu haben.

Ebensowenig die Bewegung ihrer linken, über den Kopf zurück den Oberarm des Gegners packenden Hand: auf *A* spreizt sie die Finger mit einer ganz sinnlosen Geberde aus, während sich an der phigalischen Platte am linken Biceps des Jünglings noch deutlich die Bruchspuren ihrer Hand erhalten haben, die hier ungefähr in der Weise eingriff, wie dieses auf unserer Skizze angedeutet worden ist. (Stackelberg hat auf seiner Tafel das Motiv der Hand nicht ganz richtig ergänzt.)

Ich schliesse die Besprechung dieser Platte mit dem Hinweis auf die unantike Kleinheit und die modern kokette Form des linken Fusses der Amazone und die Missgestalt des linken Vorderschenkels am Pferde.

B = Wagner Taf. 16; *Ancient Marbles* IV Taf. 15; Stackelberg n. 6, Taf. 12; *Expéd. d. Morée* II Taf. 20 F. II, 6; Ivanoff n. 6; Overbeck Ost 19; Lange Ost 15.

Man hat dem Funde gerade dieses Stückes unter den patreser Reliefs eine besondere Bedeutung zugeschrieben, da uns durch dasselbe die Gestalt der knieenden Amazone in der linken Ecke wiedergeschenkt sei, welche auf der entsprechenden Platte des phigalischen Frieses weggebrochen ist. Haben wir dem gegenüber mit unsrer Behauptung des modernen Ursprungs Recht, so steht zu erwarten, dass sich dies in jener aus eigenen Mitteln hinzugefügten Amazone besonders deutlich kundgeben werde. Und in der That scheint es uns kein Zufall zu sein, dass sie so auffallend schmerbäuchig und ungeschickt gerathen ist; dass ihr rückwärts schleppender Mantel gerade genau der Bruchlinie des Reliefs folgt; dass das rechte Bein des Kriegers viel zu lang geworden, und dass er es ihr in so ungeschickter Weise auf den Schenkel setzt, statt es kräftig dagegen zu stemmen: man erwartet jeden Augenblick seinen Fuss abrutschen zu sehen. Und was ist das vollends für ein Helm, den er trägt! Man merke nur auf den Metallbügel statt des Rosshaarbusches und auf die verquetschte Form des Helmkopfes. Offenbar verstand der Verfertiger der patreser Copie die Helmform in dem beschädigten Zustande der phigalischen Platte gar nicht mehr und machte aus derselben daher einen solchen

modernen Pompierhelm. Mir scheint dieser Zug allein hinreichend um den modernen Ursprung des Reliefs zu erweisen.

Dass die Schildhandhabe bei dem knieenden Krieger, der dritten Figur von links, an einer unmöglichen Stelle sitze, lässt sich nicht einfach mit Gurlitt durch die Annahme erklären, es hätten die Reliefs in alter Zeit von einem sehr niedrigen Augenpunkt aus copirt werden müssen. Vielmehr hat auch hier der moderne Copist den Bruch des Schildrandes auf dem antiken Original nicht zu deuten verstanden, wie er denn auch den Krieger ganz unmotivirter Weise mit einer Amazonenkappe statt eines Helmes versehen hat.

Bei seiner Gegnerin ist der Schwertgriff in der rechten Hand weggelassen. Dies mag man allenfalls entschuldigen; nicht zu entschuldigen ist aber der sinnlos zierliche Gestus, zu welchem der Copist die Finger der linken Hand ergänzt hat: statt der krampfhaft im Schlachtgewühle geballten Hand spitz zusammengelegte Finger, wie für ein Stückchen Zucker oder eine Tasse Kaffee!

C = Wagner Taf. 17; *Ancient Marbles* IV Taf. 19; Stackelberg n. 9, Taf. 15; *Expéd. de Morée* II Taf. 21, F. I, 9; Ivanoff n. 5; Overbeck Ost 14; Lange Ost 19.

Auf diesem Relief giebt nur eine Figur zu Bedenken Veranlassung: der ins Knie gestürzte Krieger in der Mitte desselben, dieser aber auch zu den stärksten.

Da ist es zunächst wiederum der Helmbusch, der zu einer gänzlich unantiken Form verändert wurde, weil der Copist den vom Schildrand seines Nebenmannes zur Seite gedrängten, hinten herabhängenden Zipfel des Busches übersah. Was thut ferner die linke, auf den Boden gestützte Hand? Auf der phigalischen Platte „umkrallt“ sie keineswegs, wie Duhn meint, den grossen Zeh des Nebenmannes, sondern hielt ein Schwert: die Einsatzöffnung für die Schneide desselben ist auf dem Original noch deutlich zu erkennen. Auf dem Relief von Patras scheint es aber allerdings fast, als ob der Copist dies Motiv so verstanden habe, dass der Gestürzte den Fuss des neben ihm stehenden Kriegers packe — ein natürlich ganz absurder Gestus.

Man wird diesem durch allgemeine Erwägungen und die Einzelprüfung begründeten Verdammungsurtheile vielleicht zweierlei entgegenhalten: erstens den guten Reliefstil der patreser Copien und zweitens die Fundangaben.

Was den ersteren anbetrifft, so ist allerdings zuzugeben, dass der Hochreliefstil des phigalischen Frieses gar nicht ungeschickt in die flachere Relieferhebung übersetzt ist, die das weichere Material nöthig machte. Allein dies würde sich auch bei einer modernen Nachbildung ziemlich einfach durch die Annahme erklären, dass der Copist sein Werk nicht unmittelbar nach den Originalen oder einem Gipsabgusse, sondern nach einer flüchtigen Zeichnung ausführte, welche ihm bei diesem Uebersetzungsprocesse vorgearbeitet hatte; würde eine solche Hypothese doch die Menge von Missverständnissen und Abweichungen, die ganze schematische Vereinfachung der Originalmotive am besten erklären. Vielleicht gelingt es auch noch einmal die Vorlage aufzufinden, der die patreser Reliefs nachgebildet sind.

Allen übrigen stilistischen Einwänden gegen den modernen Ursprung der Reliefs möchte ich mit der Frage begegnen, in welche Epoche der antiken Kunst die Copien denn wohl gehören sollen? Die grosse Divergenz der Ansichten hierüber bei Gurlitt und Duhn ist ganz erklärlich: für die gute Zeit griechischer Kunst sehen die Reliefs zu römisch, für die römische Epoche zu griechisch aus.

Aber die Provenienznachrichten! Hier haben die Nachforschungen noch nicht bis zu Ende geführt werden können; sie werden vielleicht auch nie zu Ende zu führen sein. Soviel aber habe ich bei meinem letzten Aufenthalt in Patras aus guten Quellen erkundet, dass die Provenienznotizen, wie sie Duhn und Gurlitt mittheilen, sicherlich nicht richtig sind. Weder sind die Reliefs „kürzlich“ aufgefunden, noch haben sie bei ihrer Auffindung als Treppenstufen gedient, noch sind sie endlich überhaupt von Herrn Green selbst ausgegraben worden. Dieselben haben vielmehr seit c. 25 Jahren in den Räumen eines hinter der ionischen Bank belegenen Magazins gelagert und sollen von dem inzwischen verstorbenen Erbauer desselben, einem gewissen Stavro Athanasiu, bei der Fundamentirung jenes Hauses aufgefunden worden sein. Weiter ist vorläufig nicht zu gelangen.

Nun fragt man unwillkürlich, warum denn die Reliefs, wenn sie wirklich antik sind, sich nicht früher ans Tageslicht gewagt haben. Der Besitzer versuche doch den Beweis für die Echtheit derselben durch weitere Nachgrabungen zu führen — wenn er zu führen ist!

II. Die sitzenden Frauengestalten des Museo Torlonia und die Statuenbasen im

olympischen Philippeion (*Mon. dell' Inst.* XI 11, 12; *Annali* 1879 S. 176 ff.).

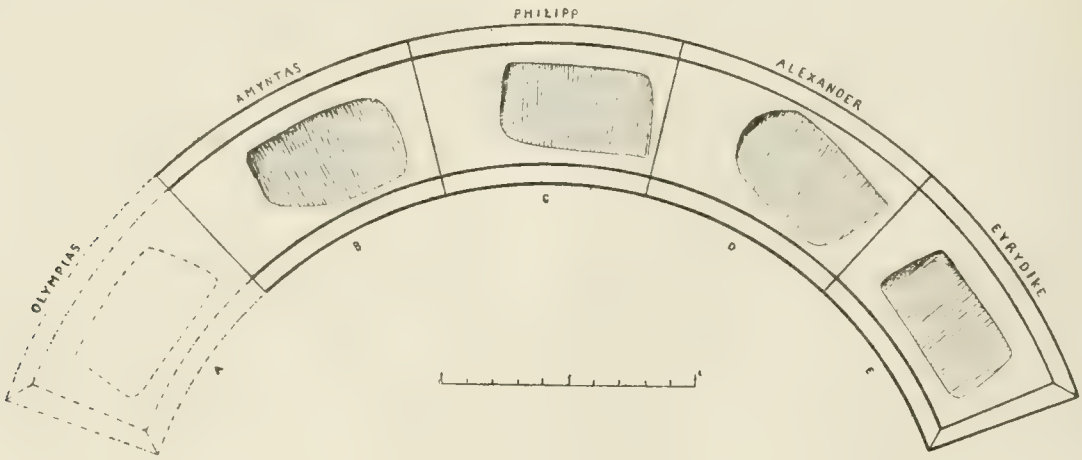
F. von Duhn hat an die Herausgabe von zwei weiblichen Sitzbildern des Museo Torlonia in der Lungara die Vermuthung geknüpft, es möchte die eine derselben (*Mon.* XI Taf. 11), deren Kopf fehlt, die Mutter Alexanders des Grossen dargestellt haben und vielleicht eine Nachbildung der goldelfenbeinernen Statue sein, welche Leochares für das Philippeion zu Olympia gearbeitet hatte (Paus. V 20, 10 und 17, 4).

Dass der Stammbaum dieser Gattung von sitzenden Bildnissen in die Zeit Alexanders des Grossen und seiner Nachfolger zurückgehe, wird man Helbig (Untersuchungen über die camp. Wandmalerei S. 32 f.) und Duhn gern zugeben; Letzterer hätte sich hierfür auch auf die graciöse petersburger Terracotte bei Stephani *Compte-rendu* 1860 Taf. 4, 3 S. 87 berufen können, welche eine ganz auffallende Aehnlichkeit mit der fraglichen Statue zeigt. Aber schon dass dieser Typus in griechischer und römischer Zeit von den Künstlern ausschliesslich für Damen von königlichem Geblüte reservirt worden sei, wird man zu bezweifeln geneigt sein, wenn man sich jener Terracotte, gewisser Typen auf griechischen Grabreliefs und der männlichen Gegenbilder dieser Statuen, eines Menander u. dergl. erinnert. Und wenn Duhn vollends aus dem „Molosser" unter dem Stuhle den Schluss zieht, es sei die Molosserfürstin Olympias gemeint, so werden ihm so weit wohl nur wenige folgen, wie denn auch schon Robert in der Deutschen Litteraturzeitung 1880 S. 106 hiergegen Verwahrung eingelegt hat.

Dass endlich unsere Statue keinenfalls etwas mit den goldelfenbeinernen Statuen des Leochares im Philippeion von Olympia zu thun habe, lässt sich mit Hilfe der wiederaufgefundenen Basisblöcke streng erweisen. Und ich will diesen Nachweis hier antreten, da jener Fund für die Kenntniss der Philippeionstatuen und ihrer Aufstellungsweise auch positiv einiges nicht uninteressante ergiebt.

Von der halbkreisförmigen, oben und unten mit schönen skulpirten Kymatien gesäumten Basis aus grobkörnigem parischem Marmor sind bisher acht Blöcke zum Vorschein gekommen. Sie lagen bei ihrer Auffindung theils innerhalb des inneren Fundamentringes vom Philippeion, theils sind sie aus den späten Trümmermauern in der unmittelbaren Umgegend des Gebäudes hervorgezogen worden. Unter diesen acht Blöcken gehören vier zur untersten Lage, vier zur Deckplatte der Basis. Von den vermuthlich hochkantig gestellten Mittelsteinen derselben hat sich bisher wunderlicher Weise keine Spur gefunden, so dass uns die ursprüngliche Höhe des Postamentes leider unbekannt ist.

Dafür aber besitzen wir von der Deckplatte desselben, die uns hier zunächst angeht, nicht weniger als $^4/_5$ des Ganzen in vier Blöcken, welche, wie die Dübellöcher und sonstige Thatsachen zweifellos machen, unmittelbar und zwar wahrscheinlich in der Weise aneinander schlossen, wie dies die nachstehende Skizze der Oberansicht in $^1/_{30}$ der wirklichen Grösse zeigt. Die Aufnahme sowohl wie die Zusammensetzung der Basis wird Herrn Bauführer Borrmann verdankt.



Zweifelhaft kann hier höchstens die Reihenfolge der Blöcke *B* und *C* sein. Die Dübellöcher würden allenfalls auch gestatten dieselbe umzukehren; andere Erwägungen aber empfehlen die in der Skizze vorgeschlagene Anordnung beizubehalten.

Wie man nämlich sieht, ist in jeden der Ober-

blöcke die Leere für eine unregelmässig geformte Statuenplinthe von 60 zu 35 Cm. im Mittel eingetieft[1]). Ordnet man die Blöcke *B* und *C* so, wie wir vorschlagen, so erhält man zwischen den einzelnen Statuen nicht nur gleichmässigere Abstände von c. $^1/_2$ M., sondern man gewinnt auch den Vortheil, der grössten Plinthe die Mittelstellung anweisen zu können.

Auf diesen Plinthen nun werden die von Pausanias aufgezählten Goldelfenbein-Bildnisse etwa in der Weise vertheilt gewesen sein, wie es die Beischriften unseres Zinkdruckes vorschlagen. Freilich könnte man einen Augenblick zweifeln, ob nicht vielleicht Amyntas die Mitte zwischen Sohn und Enkel eingenommen; wahrscheinlicher wird es aber immer bleiben, dass Philipp die ausgezeichnetste Stelle auf der Basis einnahm, sei es nun dass er selbst das Philippeion erbaut hatte, sei es dass die Eleer es ihm gestiftet, wie Stark (Zwei Alexanderköpfe S. 21) vermuthete. Ihm zur Seite werden dann zweifellos Amyntas und Alexander gestanden haben und es mag dem Vater der Ehrenplatz zu seiner Rechten eingeräumt gewesen sein, wenn freilich auch dies nicht durchaus sicher ist (siehe Dittenberger Arch. Ztg. 1876 S. 58). An den Enden der Basis müssen dann die Statuen der Olympias und der Eurydike aufgestellt gewesen sein; konnten sie auf diese Weise doch auch am ersten ohne allzu grosse Störung des Eindrucks entfernt und in das Heraion versetzt werden. Natürlich wird Eurydike neben Alexander und Olympias an die Seite des Amyntas zu stehen gekommen sein: uns fehlt mithin wahrscheinlich gerade derjenige Block, welcher ihr Bildniss trug, und wir müssen daher die Grösse ihrer Plinthe nach der ihres Gegenstückes reconstruiren.

Dies genügt aber auch vollkommen zu dem Schlusse, dass ihre Statue sowohl wie die aller übrigen stehend gebildet war, also mit dem Sitzbilde im Museo Torlonia durchaus nichts zu thun gehabt haben könne.

Es folgt aus der Grösse der Plinthenleeren ferner, dass sämmtliche Bildnisse das Maass der Lebensgrösse nicht überschritten, dass sich also auch Philipp noch in dieser Beziehung der olympischen Sitte fügen musste, die, so viel wir bis jetzt sehen, erst zu Gunsten römischer Kaiser durchbrochen worden ist.

Es geht endlich aus diesem Reconstructionsversuche der Basis hervor, dass dieselbe nicht ringförmig war wie das Gebäude, das sie einschloss, sondern etwa einen Drittelkreis bildete, also eine Form hatte, die auch sonst in Olympia häufiger nicht nur für grössere zusammenhängende Gruppencompositionen (das grosse Anathem der Achäer mit den um den Zweikampf mit Hektor losenden Helden Paus. V 25. 8, den Kampf des Achilleus mit Memnon V 22. 2, wahrscheinlich auch die grosse halbkreisförmige Basis im Süden des Zeustempels beim Buleuterion), sondern auch zur Aufstellung von zusammengehörigen Bildnissen verwendet worden ist: man vergl. die von der Phialeern errichtete Ehrenbasis Arch. Ztg. 1881 S. 187 zu n. 143, die drei Hemikyklien vor der NO-Ecke des Zeustempels (1877 S. 42 no. 52. 53 und 1879 S. 55 no. 232. 233) und endlich die kleine halbrunde Basis, welche die olympischen Situationspläne zwischen Zeusaltar und Pelopion verzeichnen[2]).

III. Zur Knabenstatue von der Akropolis. Furtwängler hat in den Mittheilungen d. archäolog. Institutes zu Athen V Taf. 1, S. 20ff. den Torso eines in dem bekannten Schema ruhig dastehenden nackten Knaben bekannt gemacht, der auf der Akropolis im SO. des Parthenon ausgegraben worden ist, und demselben einen in derselben Gegend gefundenen Kopf aufgesetzt, für dessen Zugehörigkeit er sich vollkommen verbürgen zu können glaubt.

Mir scheint das Gegentheil sicher, und auch Brunn, Kekulé und Andere haben, wie ich höre, Zweifel an der Zusammengehörigkeit beider Theile ausgesprochen[3]).

Zunächst beweisen die angeblich an einer Stelle des Nackens aneinander schliessenden Brüche gar nichts, wie schon daraus hervorgeht, dass sie gestatteten den Kopf zu drehen (vgl. die angeführte

[1]) Vgl. die Abbildung der ganz ähnlich zugerichteten Deckplatte der Basis für den praxitelischen Hermes in den Ausgr. zu Olympia V S. 9. Ich bemerke, dass dieselbe geformt und von der Gipsgiesserei der kgl. Museen zu beziehen ist.

[2]) Vielleicht gehört auch die halbkreisförmige Basis vor dem Nordende der Echohalle hierher, welche später zu einem rechteckigen Bathron erweitert worden ist. Ein Fundamentrest in Form eines Kreissegmentes hat sich auch zwischen dem südwestlichen Altisthor und dem Südwestbau gefunden.

[3]) Ich werde nachträglich darauf aufmerksam gemacht, dass sich Milchhöfer, Museen Athens S. 56, hierüber ebenfalls zweifelnd geäussert hat. Auch der von Furtwängler als wahrscheinlich zugehörig bezeichnete Fuss muss seinem Stil nach von einer viel alterthümlicheren Statue stammen; vielleicht gehört er zu dem a. a. O. S. 25 angeführten Torso.

Tafel mit dem Holzschnitt ebenda S. 20). Bestimmt widersprechen dagegen die Proportionen: der Kopf ist viel zu gross für den Körper und der Hals um ein beträchtliches zu lang.

Wenn ich nicht irre, braucht dies nur einmal ausgesprochen zu werden um sofort einzuleuchten, besonders wenn man z. B. die Stephanosfigur (Kekulé *Annali dell' Inst.* 1865 *tav. d'agg. D;* Flasch Arch. Ztg. 1878 Taf. 15) oder den petersburger Epheben (Conze Beiträge zur Gesch. d. gr. Plastik Taf. 9; Flasch a. a. O. Taf. 16) danebenhält. Aber man wird vielleicht dagegen Einspruch erheben, dass mit dem attischen Epheben Werke verglichen werden, die, wie auch ich glaube, in ihrem Typus auf peloponnesische Kunstübung zurückgehen. Nun wohl, so versuche man es mit einem wenigstens dem Fundort nach attischen Werke, dem sogen. Apollon auf dem Omphalos und seinen Wiederholungen (Conze Beiträge Taf. 3—7; Waldstein *Journal of hellenic studies* I Taf. 4. 5), oder mit den ebenfalls Athen angehörigen Tyrannenmördern, aus deren Kunstrichtung sich Furtwängler seine Ephebenstatue ja gerade entsprossen denkt und die doch Conze (a. a. O. S. 20) mit als ein Beispiel kleinköpfiger Proportionen anführen konnte, oder endlich mit den Parthenonmetopen, die Furtwängler ebenfalls vergleicht. In allen diesen Fällen wird man finden, dass — um zunächst nur ein möglichst leicht abgreifbares Maass zu nennen — der Abstand der Brustwarzen von einander entweder gleich oder grösser ist als die Kopfhöhe, während diese bei der Akropolisstatue nach Furtwänglers Zusammensetzung jenes Maass um ein beträchtliches überschreiten würde. Oder man nehme eine festere Norm, die fast bei allen diesen Statuen zutrifft: den Abstand des Nabels von einer beide Brustwarzen schneidenden Linie. Mit diesem Maasse stimmen die Kopflängen der zum Vergleich herangezogenenen Statuen noch genauer, und sie bleiben nur in Ausnahmefällen, wie z. B. bei der gespannten Brust des Harmodios darunter. Bei unserem Epheben dagegen würde die Kopfhöhe wiederum ganz erheblich über dieses Maass hinausgehen, sehr viel mehr jedenfalls als dies durch den Altersunterschied erklärlich würde.

Zwar nicht mit dem Zirkel nachweisbar, aber doch auch deutlich genug ist der stilistische Unterschied zwischen Kopf und Körper. Furtwängler hat dies wohl auch selbst gefühlt, wenn er bei einem Vergleich mit den Parthenonmetopen (S. 33) die Uebereinstimmung des Kopfes mit denselben betont, dann aber bemerkt, die Uebereinstimmung erstrecke sich jedoch nicht in derselben Weise auf den Körper, welcher in der Bewegung gebundener, in Bauch und Hüften magerer erscheine als jene. Dies ist im wesentlichen richtig. Ich würde daher geneigt sein, den Kopf für ungefähr gleichzeitig mit den Parthenonmetopen zu halten, den Körper aber für ein wenig früher. Freilich nur ein wenig. Denn trotz der alterthümlichen Gebundenheit in Stellung, Proportionen und einzelnen Formen nähert er sich den Parthenonsculpturen doch besonders darin, dass der Wiedergabe der Haut bereits grosse Aufmerksamkeit zugewandt, dass ihre elastische Spannung hier, ihre Zusammenfaltung dort mit grosser Zartheit wiedergegeben ist. Man vergleiche nur die Falten vor den Achselhöhlen (sie kehren am Parthenon bei dem Jüngling Ostfries 48 Michaelis genau so wieder), über dem Nabel und zu beiden Seiten der Schamtheile. In dieser zarten und lebendigen Arbeit der Haut, die uns hier bei einem immerhin noch archaischen Körper zum ersten Male so deutlich entgegentritt, scheint mir das eigentliche kunstgeschichtliche Interesse der Statue zu liegen.

Ob sie wirklich aus der Kunstrichtung der Tyrannenmörder-Gruppe stammt, dafür scheinen mir in dem Torso nicht genug Elemente zu einem sicheren Urtheil gegeben. Gehörte der Kopf wirklich zu, so müsste dies meines Erachtens mit grösster Bestimmtheit verneint werden. Wir aber halten nach dem Gesagten jedes Urtheil für hinfällig, welches sich auf die Zusammengehörigkeit von Kopf und Körper gründet.

Ich bemerke schliesslich noch, dass sich auch in Olympia Reste von drei jugendlichen Torsen in ähnlicher Haltung gefunden haben, die vielleicht Siegerstatuen von Knaben angehören.

IV. Zur olympischen Siegerliste des Pausanias (VI, 1—18).

Für die Controverse darüber, ob Pausanias seine Beschreibung der olympischen Monumente vorzugsweise aus solchem Materiale gearbeitet, das er selbst als Augenzeuge gesammelt, oder ob er im wesentlichen ältere litterarische Quellen ausgeschrieben, die er nur hie und da aus Autopsie ergänzt — für die Entscheidung dieser Streitfrage scheint mir folgende Thatsache eine ausschlaggebende Bedeutung zu beanspruchen, der man bisher noch nicht die genügende Beachtung geschenkt hat. In dem ganzen über 230 Siegerbildnisse

und andere Ehrenstatuen umfassenden Verzeichnisse des Pausanias lässt sich bisher nicht ein einziges Denkmal nachweisen, welches jünger wäre als die Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts.

Die Thatsache ist, wie ich sehe, auch schon von Rutgers in seiner Ausgabe des Julius Africanus (p. 104) bemerkt worden. Er glaubt aber sie dadurch erklären zu können, dass die Sitte der Siegerstatuen in Olympia seit den Zeiten Alexanders des Grossen in Abnahme gekommen sei. Allein dass diese Meinung falsch ist, lässt sich jetzt schon aus der Menge von späteren Siegerinschriften erweisen, die in Olympia ausgegraben worden sind. Es sind beiläufig 25, von denen einige noch den beiden letzten Jahrhunderten v. Chr. angehören, die spätesten sogar bis in die Mitte des dritten nachchristl. Jahrhunderts hinabgehen. Noch einem Sieger der 260. (= 261 n. Chr.) und der vorhergehenden Olympiaden, dem *κῆρυξ* Valerius Eclectus aus Sinope, wurde in der olympischen Palästra ein Standbild errichtet (Arch. Ztg. 1880 S. 165 n. 368).

Auf diese Weise also kann die auffallende Thatsache nicht erklärt werden, dass in der Liste des Pausanias sämmtliche Sieger fehlen, deren Statuen nachweislich später als etwa 150 v. Chr. errichtet wurden. Soll man nun in der That annehmen, dass er diese späteren Ehrenbilder, die doch überall zwischen den älteren verstreut gestanden haben müssen, jedes Mal sorgfältig übergangen und ihre Existenz verschwiegen habe? Oder ist nicht vielmehr die einzig wahrscheinliche Erklärung darin zu suchen, dass Pausanias einfach das Verzeichniss eines Periegeten ausschrieb, der sein Werk in der ersten Hälfte des zweiten vorchristl. Jahrhunderts verfasst hatte, und dass er es nicht einmal für der Mühe werth gehalten, diese Liste aus späteren Quellen oder aus eigener Anschauung bis auf seine Zeit herab zu ergänzen?

Dass jener Autor Polemo gewesen, wie Wilamowitz und Paul Hirt (*De fontibus Pausaniae in Eliacis. Diss. Gryphiswald.* 1878) vermuthen, ist an sich hochwahrscheinlich. Die epigraphischen Zeugnisse widersprechen dem auch nicht, begünstigen diese Ansicht vielmehr insofern, als die späteste der in Olympia aufgefundenen Inschriften, welche einen von Pausanias angeführten Sieger nennt, die des Epitherses (Arch. Ztg. 1879 S. 54 n. 229) nach Dittenbergers Annahme vor die Mitte des zweiten vorchristl. Jahrhunderts, freilich nicht weit vor dieselbe gehört, immerhin also bis an die Zeit Polemos heranreicht.

Von litterarischen Zeugnissen machen, so viel ich sehe, nur zwei Siegerstatuen Schwierigkeiten, die aus einer und derselben Künstlerfamilie stammen: die des Amyntas von Polykles (Paus. VI 4, 5) und die des Agesarchos *τέχνῃ τῶν Πολυκλέους παίδων* (VI 12, 8) d. h., wie man seit Otfried Müller wohl mit Recht annimmt, des Timokles und Timarchides (Brunn Künstlergesch. I S. 536 ff.; Bursian, Jahrb. f. class. Philologie 87 S. 99).

Ist die Zeitangabe des Plinius für Polykles (Ol. 156 = 156 v. Chr.; N. H. 34, 51) genau zu nehmen, und ist es wahr, dass Polykles mit seiner Familie für Q. Metellus Macedonicus um 146 v. Chr. die Tempel an der später nach der Octavia genannten Porticus mit Statuen schmückte (Plin. 36, 35), so wird es freilich kaum möglich sein, die olympischen Siegerbildnisse derselben Meister in die Zeit des Polemo zurückzudatiren, von dem es nach Suidas' Ausdruck *γέγονε κατὰ τὸν Πτολεμαῖον τὸν Ἐπιφανῆ* ungewiss ist, ob er nach dem Todesjahre dieses Königs 180 v. Chr. noch gelebt hat.

Aber jene Ol. 156, in der die griechische Kunst auf einmal in einer ganzen Reihe von Künstlern „wieder zum Leben erwacht" sein soll, kann doch nur ein sehr ungefähres Datum sein, dessen zufälligen Ursprung wir nicht einmal controliren können; hätte Plinius doch, wenn die geringeren Codices Recht haben, sogar den Sohn des Polykles, Timokles, unter derselben Olympiade aufgeführt wie den Vater. Homolle wurde durch die neuerdings in Delos aufgefundenen Künstlerinschriften sogar für den Sohn und den muthmaasslichen Neffen des Polykles auf eine frühere Zeit geführt, nämlich auf die Jahre zwischen 190 und 167 (*Bull. d. corresp. hellén.* V S. 390 ff.). Was aber die Statuen in den Tempeln des Metellus anbetrifft, so ist doch wenigstens die Möglichkeit nicht auszuschliessen, dass der Besieger Macedoniens sie fertig aus Griechenland mitgebracht haben könne. Es ist hierbei auch auf die Thatsache hinzuweisen, dass Pausanias die in Olympia befindliche Statue des Q. Metellus Macedonicus (Arch. Ztg. 1879 S. 136 n. 267) nicht aufführt, also seine Quelle dieselbe augenscheinlich nicht mehr gekannt hat[4]).

Immerhin ist anzuerkennen, dass hier noch eine

[4]) Die betreffende Basis wurde in der SW-Ecke der Altis noch *in situ* gefunden. Sie ist auf dem Situationsplan der letzten Campagne fälschlich mit dem Namen des Dedicanten, Damon Nikanoros, bezeichnet.

ungelöste Schwierigkeit vorhanden ist. Sie beeinträchtigt jedoch das Hauptresultat, zu dem wir gelangt sind, nicht, dass nämlich Pausanias für seine Liste der Siegerstatuen, also für fast die Hälfte seiner Periegese Olympias (21 gegen $23^1/_2$ Capitel), eine Quelle aus der ersten Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts ausgeschrieben hat, ohne nachweisbare Zusätze aus eigener Anschauung zu machen.

Nicht verfehlen möchte ich ferner in diesem Zusammenhang auch auf das Problem hinzuweisen, welches uns die Vermauerung der Damagetos-Inschrift (Arch. 1880 S. 52, n. 334) in einer offenbar aus bester römischer Zeit stammenden Ziegelwand des olympischen Südwestbaues stellt.

Als Herr Bauführer Borrmann und ich bei einem Gange durch den damaligen Südwestgraben die Inschrift in der seitlichen Ummauerung einer Thür entdeckten, war uns beiden nicht einen Augenblick zweifelhaft, dass die saubere und solide Einfügung des Blockes gleich bei der Aufführung des vortrefflichen römischen Ziegelwerkes geschehen sein müsse; finden sich dergleichen Steine doch, nach Borrmanns Worten (Ausgr. z. Ol. V S. 44) „in derselben Weise bei den meisten Oeffnungen — vielleicht als Sockel für Thürverkleidungen — angebracht". Demgemäss wurde denn auch die Vermauerung dieser Inschrift von Purgold (Arch. Ztg. a. a. O.) als chronologischer Anhaltspunkt für den römischen Umbau jenes Complexes bezeichnet „da Pausanias die Reihe der Ehrenstatuen jenes rhodischen Geschlechtes noch unverletzt sah".

Wenn nun Borrmann später (Ausgr. z. Olympia a. a. O.) hervorgehoben hat, dass die Möglichkeit einer späteren Einfügung des Blockes „technisch keineswegs ausgeschlossen und demzufolge die Inschrift für die Datirung des Baues nicht mit Sicherheit in Anspruch zu nehmen sei", so ist dies geschehen, um der, wie es schien, unvermeidlichen Folgerung zu entgehen, dass der wahrhaft grossartige Umbau jenes Südwestgebäudes in eine so späte Zeit fallen sollte. Denn dazu erschien ihm die neue Anlage in ihrem Gesammteindruck zu prächtig und zweckmässig, in ihrer technischen Ausführung zu solid und sorgfältig.

Sollte sich eine frühere Entstehung für den Umbau, die auch ich für mindestens sehr wahrscheinlich halte, künftighin durch positivere Thatsachen sicher erweisen lassen, und ist, wie ich überzeugt bin, jener Stein gleich bei der Aufführung der Ziegelwände mit verbaut: wird man da nicht vielmehr umgekehrt schliessen müssen, Pausanias habe aus jener älteren Quelle in sein Verzeichniss eine Statue aufgenommen, die zu seiner Zeit schon beseitigt und deren Basis damals bereits verbaut war?

Die Hoffnung aber, dass eine sichere Datirung jener Ziegelmauer möglich wird, ist noch keineswegs aufzugeben. Hat doch noch neuerdings der Stempel eines Bleirohrs uns die Entstehungszeit des neronischen Baues am Leonidaion kennen gelehrt[5]).

V. Zum „Hades" aus Sparta (Dressel und Milchhöfer Mitth. d. D. Arch. Inst. in Athen II S. 298, n. 3, und Milchhöfer Arch. Ztg. 1881 S. 297 Taf. 17, 3 und 3 *a*).

In dem letzten Hefte der vorliegenden Zeitschrift hat Milchhöfer sich für die Deutung der bekannten archaischen Reliefs aus Sparta mit den sogen. Kantharosmännern (Mitth. II Taf. 20—24) auf das inschriftliche Zeugniss einer Statuette berufen, von der er auf Taf. 17, 3 und 3 *a* eine Zeichnung Gilliérons mittheilt. Die auf den Schenkeln der thronenden Gestalt eingegrabene Inschrift lesen Dressel und Milchhöfer AIΔEYΣ und deuten demnach die Statuette als ein Bild des Hades.

Die wunderliche Namensform *Ἀϊδεύς*, für welche auf mein Befragen auch Herr Prof. Kirchhoff kein Beispiel nachzuweisen vermochte, veranlasste mich bei einem Besuche in Sparta die Statue im Dorfe Magula aufzusuchen, wo ich sie im Schmutz an dem Steinzaun eines griechischen Bauerhofes liegen fand. Eine Untersuchung ergab, dass die beiden ersten angeblichen Buchstaben aus zufälligen Verletzungen des Steines verlesen wurden. Die angeführte Zeichnung giebt dieselben nicht richtig wieder; die Inschriftstelle sieht vielmehr so aus: NΔEVΣ (auch die untere Hasta des Y auf Milchhöfers Tafel ist in Wirklichkeit nur eine zufällige Verletzung). Dagestanden hat also *Δεύς*, die lakedämonische (und böotische) Namensform für *Ζεύς* (siehe die Beweisstellen bei Benseler, Wörterb. d. gr. Eigennamen s. v.). Diese Lesung wird auch dadurch gestützt, dass sich nur auf diese Weise eine symmetrische Vertheilung der Buchstaben zwischen den Armen der Figur ergiebt.

Berlin. Georg Treu.

[5]) Ausgr. z. Ol. V S. 23, Olympia und Umgegend S. 28, wo jedoch Adler den Wortlaut der Inschrift beide Male falsch citirt. Sie heisst weder NER. AVG. noch NERON. AVG. sondern NERONIS· AVG <

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1881.

I. Sammlung der Skulpturen und Abgüsse.

Originale europäischer Provenienz kamen der Abtheilung im Verlaufe des Jahres kaum zu; zwei Skulpturfragmente von Kalkstein aus Unteritalien und Bruchstücke eines Marmorreliefs römischen Fundorts sind allein nennenswerth; die letzteren sind bei räthselhafter Darstellung trotz starker Zertrümmerung durch ihre starke Hochreliefbehandlung mit Hervortreten des Landschaftlichen merkwürdig. Die archäologische Zeitung dürfte bald eine Publication bringen.

Gross war aber der Zuwachs durch die Fundstücke der zweiten pergamenischen Ausgrabungsperiode. Theilweise zu den Altarreliefs und auch zu den zugehörigen Inschriften Ergänzungen bietend, der grösseren Mehrzahl nach aber zu der einstigen Ausstattung des Heiligthums der Burggöttin Athena gehörig, vervollständigen sie im kgl. Museum dessen vorzugsweise der Königszeit angehörigen pergamenischen Bestand sowohl an Architektur als an Skulptur, wie an Inschriften. Da im Januarhefte des Jahrbuches der kgl. preuss. Kunstsammlungen ein, wenn auch noch so vorläufiger, doch möglichst eingehender Bericht von den Herren Humann, Bohn und dem Unterzeichneten bereits gedruckt ist, erscheint eine Wiederholung näherer Nachrichten hier nicht am Platze.

Abgüsse wurden namentlich aus Paris und Athen bezogen.

Aus Paris: Grabstele der Philis von Thasos (Fröhner *musées de France pl.* 39); attische Grabstele des Phainippos, neue Erwerbung des Louvre; ebendaher ein wahrscheinlich auch attisches Relief, eine Variation des sog. Besuchs des Dionysos beim Ikarios darstellend (abgebildet bei Deneken *de theoxeniis. Diss. inaug. Berol.* 1882 und Arch. Ztg. 1881 Taf. 14); Satyrbüste aus Vienne (Fröhner *cat.* no. 276); weiblicher Kopf aus Epirus (Heuzey in *Mon. gr. publ. par l'assoc. pour l'encour. des études gr. en Fr.* 1873, *pl.* I); sogenannter Medusenkopf (Fröhner *musées de France pl.* 25); endlich die vielbesprochenen Arm- und Handfragmente zur Venus von Milo und eine kleine mittelmässige Replik der schönen Statue im kgl. Museum zu Berlin, der aus Rom erworbenen Bacchantin (no. 755 A). Diese Replik befindet sich seit langer Zeit im *Cabinet des médailles.*

Aus Athen: Die neugefundene kleine Copie der Parthenos des Phidias, deren Abguss uns soeben auch als Geschenk der archäologischen Gesellschaft in Athen zugeht. Vervollständigt wurden die Reliefs der Balustrade der Nike Apteros und neu geformt mit geneigter Erlaubniss des Besitzers ein Grabakroter aus Trachones. Von Athen aus wurden auch Formungen von Skulpturen in Böotien in unserem Auftrage begonnen.

Ein Abguss des vatikanischen Gigantomachiereliefs (Stark, Gigantomachie Fig. I) gelangte neben dem entsprechenden Theile des pergamenischen Altarreliefs zur Aufstellung.

Endlich wurde der Abguss eines vortrefflichen jugendlichen Portraitkopfes aus Rom, dessen Original hier in Berlin im Privatbesitz ist, erworben.

Conze.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 3. Januar 1882. Nach Wiederwahl des aus den Herren Curtius, Schöne, Conze und Trendelenburg bestehenden Vorstandes und Rechnungsablage durch den Schatzmeister legte der Vorsitzende folgende Schriften vor: *Πρακτικὰ τῆς ἀρχαιολ. ἑταιρίας* 1880—81, Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst, herausg. von Hettner und Lamprecht I, 1; Overbeck, Künstlerinschrift und Datum der Aphrodite von Melos (Berichte der sächs. Gesellsch. der Wiss.); Pervanoglu, *le terme di Monfalcone*; E. Pais, *Σαρδόνιος γέλως* und *la Sardegna prima del dominio Romano;* Gozzadini, *note archeol. per una guida dell' Appenino bolognese* und *discorso nell' inaugur. del museo civico di Bologna;* Bericht über die Verhandlungen der archäolog. Section auf der 35. Philologen-Versammlung in Stettin. Darauf berichtete Herr Curtius über die Arbeiten der preuss. Offiziere, welche in diesem Winter im Dienste der Wissenschaft auf classischem Boden thätig sind. Herr Hauptmann Steffen ist damit beschäftigt die Burg und die Umgegend von Mykenai, diese im Maassstab von 1 : 12,500, jene von 1 : 750 aufzunehmen. Herr Hauptmann Steinmetz hat den Areopag vermessen und nimmt jetzt die Section von Attika auf, deren Mittelpunkt Spata bildet, während Herr Premierlieutenant von Hülsen den südlichen Hymettos aufnimmt, wo das Dorf Vari mit der bekannten Nymphengrotte liegt und die an Grabmälern reiche alte Strasse nach Sunion entlang führte. — Herr Conze legte die Schrift des Herrn Wagnon, *la frise de Pergame et le groupe du Laocoon* (Genf 1881) vor; dieselbe beschäftigt sich namentlich mit der Vergleichung des Laokoon und des im Motiv der Hauptfigur dieser Gruppe so ähnlichen Giganten, des Gegners der Athena, im Altarfriese von Pergamon. Herr Wagnon neigt dazu, die Entstehung des Laokoon in Abhängigkeit von der entsprechenden Figur im Friese zu denken, vielleicht mit geringem Zeitunterschiede. Der Vortragende hat schon früher erklärt, eine ähnliche Auffassung nicht abweisen zu können. Sodann gelangten zur Vorlage von Herrn Walcher von Moltheim, österreichischen Generalconsul in Paris, gütigst übermittelte heliographische Abbildungen der Bronzefigur eines Dornausziehers, welche jetzt in den Besitz des Baron Edmund von Rothschild in Paris übergegangen ist; in ihrer naturalistischen Richtung ist sie dem jetzt im brit. Museum befindlichen ehemals Castellanischen Dornauszieher verwandt. — Herr Robert machte aus Briefen des Herrn Dr. Dessau an Herrn Mommsen Mittheilungen über die Auffindung und Schicksale des fälschlich für König Pyrrhos' Bildniss ausgegebenen Florentiner Kopfes und der capitolinischen Replik desselben. In seinen Neapolitaner Collectaneen erzählt Pirro Ligorio von der Auffindung zweier Köpfe aus schwarzem Marmor auf dem Aventin, deren einer auf der rechten Schulter den Namen „Eureipides" getragen habe; auf den andern, inschriftlosen, habe ein Fälscher den Namen „Homeros" gesetzt. Letzterer ist zweifellos identisch mit dem Florentiner Kopfe; der erstere ist wohl in dem capitolinischen Kopfe zu erkennen, der zwar keine Inschrift — eine Fälschung Ligorios — trägt, aber wahrscheinlich aus dem Besitz der Familie Este stammt, welche nach Ligorios Angabe den zuerst vom Cardinal Carpi angekauften Kopf erwarb. Die Stiche des Kopfes mit der Inschrift bei Achilles Statius und Fulvius Ursinus sind höchst wahrscheinlich nach Ligorios Zeichnung in den Collectaneen angefertigt, wie auch andere Inschriften jener Publicationen zweifellos ligorianisch sind. [Vergl. Hermes XVII S. 134ff.] — Weiter theilte der Vortragende aus Zoegas Papieren eine Notiz über eine fragmentirte Replik des Albanischen Peirithoosreliefs mit, welche Matz im Louvre (hier Theseus fälschlich zu einer Athene ergänzt) wiedergefunden hat. — Endlich legte er die Photographie eines in Smyrna befindlichen Reliefs vor, welches die Stimmzählung bei dem Gericht über Poseidons und Athenas Streit darstellt, eine Scene, die sich auf einem Relief (wahrscheinlich Sarkophagdeckel) der Villa Carpegna zu Rom (Bull. 1870 p. 72) wiederholt findet. [Vgl. Mittheilungen des arch. Inst. 1882 Heft 1.] — Herr Adler besprach die Marmorstütze unter dem rechten Arme der neugefundenen Parthenos in Athen. Nach seiner Ansicht bestand am Original die Stütze aus Holz und zwar mit elfenbeinfourniertem Schafte, Capitelle und Basis aus getriebenen Goldblechen. Die Proportionen müssen daher viel schlanker gedacht werden, als

die Marmortechnik dies an der Copie gestattet hat. Die Basis ist attischer, das Capitell korinthischer Version; beide Bauglieder sind vorläufig die ältesten datirbaren ihrer Art. Nachdem der Vortragende die reiche plastische Entwicklung korinthischer Capitellbildung an erhaltenen Beispielen von 445 bis 330 vorgeführt, schloss er mit dem Nachweise der innerlichen Verbindung der ältesten korinthischen Schemata mit den Kalathoscapitellen der Aegypter. Im Anschlusse hieran führte Herr Weil noch einige Beispiele der Verwendung von Säulen als Stützen bei statuarischen Werken aus der Blüthezeit der griechischen Kunst an: die auf Münzen von Smyrna dargestellte Statue der Aphrodite Stratonikis und den thronenden Zeus auf einer seltenen Tetradrachme Alexanders des Grossen, wo die den Adler tragende vorgestreckte Rechte ebenfalls auf einer Säule ruht; auch in dieser Darstellung kann nur das Abbild eines grossen statuarischen Werkes vorliegen.

Sitzung vom 7. Februar. Der Vorsitzende zeigte die Aufnahme der Herren Hofprediger Dr. Windel und Regierungsbaumeister Bohn als Mitglieder an und legte sodann die neu eingegangenen Schriften vor, darunter N. von Stackelberg, Leben von O. M. v. Stackelberg. — Herr Schöne knüpfte an die Vorlage von: Conze, Humann und Bohn, Vorläufiger Bericht über die Ergebnisse der Ausgrabungen zu Pergamon 1880/81 die Mittheilung, dass die neuen Fundstücke jetzt sämmtlich nach Berlin übergeführt seien. Sodann legte derselbe die Abhandlung von E. Fabricius, *de architectura graeca commentationes epigraphicae* vor, welche die auf den Zeustempel von Lebadeia bezügliche Bauinschrift mit ausführlichen und belehrenden Erläuterungen begleitet. Dabei hob er das Interesse hervor, welche die in der Inschrift enthaltene Angabe über die Kosten der Eingrabungen (1 Stater 3 Obolen böotisch für je 1000 Buchstaben) für die bekannten Angaben der attischen Psephismen über die Kosten ihrer Eingrabung in Stein oder Bronze und ihrer Aufstellung habe. Die Vermuthung, dass diese Kosten nach der Zahl der Buchstaben berechnet worden seien, die vom Vortragenden aufgestellt, aber von Hartel bestritten ist, gewinne durch die Inschrift von Lebadeia an Wahrscheinlichkeit. — Herr Milchhöfer sprach über die Anfänge der Kunst in Griechenland, zunächst im Anschluss an die Funde Schliemanns in Mykene. Dieselben zeigen drei verschiedene Elemente: ein orientalisch-semitisches, durch die Phönicier vermittelt; einen bildlosen, hoch entwickelten decorativen Metallstil, als dessen Heimath Kleinasien, als dessen Urheber die arische Grundbevölkerung der Halbinsel, die Phryger, anzusehen sind; endlich eine einheimische nationale Kunst, am reinsten in geschnittenen Steinen, mit Phrygischem vermischt in gravirtem Goldschmuck und Grabreliefs vertreten. Nähere Ausführung und Begründung gedenkt der Vortragende in einer besonderen Schrift zu geben. — Herr H. Grimm legte dar, wie Raffael das Pferd des einen der Rossebändiger auf Monte Cavallo in dem Streitross des h. Georg mit dem Säbel (Louvre), die männliche Gestalt dagegen, von der Rückseite gesehen, in dem das Kind emporhaltenden Krieger des Urtheils Salomonis (Decke der *camera della segnatura*) benutzt hat; er hat sich streng an die Vorbilder gehalten. — Herr Robert besprach mit lebhafter Anerkennung die Schrift von Mau über die decorative Wandmalerei in Pompeji[1]), indem er die Wichtigkeit der hier niedergelegten Forschungen für die Geschichte der antiken Decoration und die meisterhafte Wiedergabe der Wände in dem beigegebenen Atlas rühmend hervorhob.

Sitzung vom 7. März. Es wurden vom Vorsitzenden vorgelegt: Falchi, *gli avanzi di Vetulonia;* Martinelli, *catalogue of casts in gypsum.* Herr Curtius machte sodann aus Briefen von Mr. Ramsay Mittheilung über die Entdeckung einer grossen phrygischen Nekropolis, 20 engl. Meilen südlich vom Midasgrabe. — Herr Graeber sprach über die Construction antiker Dächer. Das Marmordach hat sein Vorbild im Thonziegeldach gehabt und letzteres eine Jahrhunderte lange Entwickelung durchgemacht, ehe jenes die antike Dachconstruction zur Vollendung bringen konnte. Vom modernen Dach unterscheidet sich das antike hauptsächlich durch die Grösse der Ziegel und die dadurch bedingte Construction des Dachgespärres. Die Ziegel hatten keine Haken, um auf Latten aufgehängt zu werden, sondern lagen direct auf dem tragenden Dachgespärre auf. Constructiv zerfallen die Dächer in zwei Hauptklassen, in solche mit gebogenen Ziegeln und solche mit ebenen Thonplatten. Die erstere Art gleicht der heute noch vielfach üblichen des sog. Mönchs- und Nonnendaches; ob-

[1]) Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji von August Mau. Herausgegeben von der Redaction der archäologischen Zeitung. 8. Mit 20 Tafeln in einer Mappe. Fol. Berlin, G. Reimer. 1882.

wohl die älteste, ist sie doch bei minder bedeutenden Bauten bis in die Spätzeit des römischen Kaiserthums allerorts in Anwendung geblieben. Die Ziegel erhielten eine Länge bis zu 1,10 m. Beim Dach mit ebenen Thonplatten sind in griechischer Zeit zwei Versionen zu erkennen, je nachdem man die Ziegel mit Flächen aufeinander liegen oder nur mit Kanten sich berühren lassen wollte. Vom ersteren Princip geht man in Sicilien aus, auf das zweite gründet sich die ungemein fein durchdachte und mit allem Raffinement ausgeführte Construction des Thondaches im eigentlichen Griechenland. Aus letzterer entstand dann durch Vereinfachung, welche das Steinmaterial verlangte, das Marmordach. Die römische Zeit nimmt die Flächenberührung wieder auf und bringt mit Hülfe derselben zwar handwerksmässig ausgeführte, aber interessante und rationelle Constructionen zu Tage. — Herr Sachau sprach über palmyrenische Terracotten, von denen das k. Museum die grösste, aus Dr. Mordtmanns Nachlass erworbene Sammlung besitzt. Sie sind verschieden an Gestalt, durchgängig sehr abgerieben, bisweilen mit Spuren rother Farbe. Der Gebrauch der Thonsiegel und ihre Technik scheint griechisch-römischen Ursprungs zu sein, ohne dass sie jedoch ganz ähnlich aus dem classischen Alterthum vorhanden wären. Nach den Inschriften zerfallen sie in vier Gruppen: 1) mit Eigennamen (häufig historische Patriciergeschlechter); 2) mit der Aufschrift „Bel schütze den und den Stamm"; 3) mit Götternamen (Bel, Shemesh = Sonne); 4) mit der Aufschrift „Brod und Oel", „Wein und Fett" u. ä. Ein Exemplar ist von 133 n. Chr. datirt, ihre Entstehung fällt in die Zeit der Blüthe Palmyras, von Christi Geburt bis 270. Die Deutung der bildlichen Darstellungen ist deshalb schwierig, weil über die Privatalterthümer Palmyras keinerlei Ueberlieferung existirt und die aus dem classischen Alterthum erhaltenen Terracotten keine Analogien bieten. Näher verwandt sind die Bleisiegel und *tesserae frumentariae*. Unter den Darstellungen ist besonders häufig eine auf einer Kline ruhende Gestalt in römischer Gewandung, aber nicht-römischer Kopfbedeckung, zur Linken ein Ornament (wohl Zweig des Granatbaumes), unter der Kline eine den Namen enthaltende Inschrift. Da dieselbe Darstellung sich auf der Façade einiger Grabthürme befindet, ist sie von Graf Vogüé mit Recht auf das Begräbniss der betreffenden Person bezogen worden, zur Vertheilung an Angehörige und Clienten *in memoriam*. Die in diesen Darstellungen vorkommenden Medaillons von ganz minimalen Dimensionen mit kleinen, vorzüglich ausgeführten Porträts sind in ihrer Bedeutung unbekannt. Andere dieser Thonsiegel enthalten unzweifelhaft Anweisungen auf Brod, Oel, Getreide etc., noch andere mögen Exvoto-Gegenstände oder Amulete sein, jedoch fehlen Löcher zum Aufhängen. Der detaillirteren Eintheilung Mordtmanns in Heiraths-, Geburts-, Todesanzeigen, Familiensiegel u. s. w. vermag der Vortragende nicht zu folgen. — Herr Weil besprach einige Münztypen, deren Darstellungen Vergleichspunkte bieten zu den Sculpturen am Zeustempel von Olympia, darunter besonders den Apollokopf auf Didrachmen und Triobolen von Siphnos, welche nicht über die Mitte des 5. Jahrh. v. Chr. herabreichen können und eine auffallende Aehnlichkeit zeigen mit dem Kopfe der Apollofigur in der Giebelgruppe des Alkamenes. — Herr Conze legte Lief. 4—6 des Prachtwerkes: Historische Landschaften aus Oesterreich-Ungarn, radirt und herausg. von Ludwig Hans Fischer, vor. Sie enthalten Aquileja mit Text von H. Majonica, Aquincum (Alt-Ofen) mit Erläuterungen von J. Hampel, und Sarmizegethusa (bei Varhély) mit den Resten der Trajansstrasse an der Donau, erläutert von A. v. Domaszewski. Dass eine von so tüchtigen Kräften getragene Publication sich gewiss mit Erfolg auf das dilettantische Interesse an den Alterthümern Oesterreichs stützen darf, lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass dasselbe rühmenswerthe Interesse in Oesterreich jetzt auch weiter hinaus wirksam erscheint, indem die in diesem Frühjahr bevorstehende Benndorf-Niemann'sche Expedition nach dem südwestlichen Kleinasien hauptsächlich durch die Vereinigung von hochsinnig für Kunst und Alterthum eintretenden Liebhabern ermöglicht worden ist.

Sitzung vom 4. April. Nachdem die Herren Oberlehrer Dr. Schröder und Dr. Stengel als ordentliche Mitglieder, Herr Senator als ausserordentliches aufgenommen war, legte der Vorsitzende vor: Olympia und Umgegend, 2 Karten und 1 Situationsplan gez. von Kaupert und Dörpfeld, herausgegeben von Curtius und Adler, Berlin 1882; Schwabe, Pergamon und seine Kunst; Engelmann, Beiträge zu Euripides. I. Alkmene; Solms-Laubach, Herkunft, Domestication und Verbreitung des gewöhnlichen Feigenbaums, worin die Verbreitung der Feigencultur von der Küste Syriens nach Griechenland und Italien im 8. Jahrhundert ermittelt ist, so dass für Latium hier nicht wie bei Wein und Olive

die Griechen die Vermittler gewesen sind. — Herr von Duhn aus Heidelberg legte aus den *Monumenti dell' Instituto* 1881 die Abbildungen der Reliefs vor, welche der Vortragende in den *Miscellanea Capitolina* 1879 behandelt hat. Er legte die Combination dar, durch welche er dieselben mit der auf dem Marsfelde errichteten *ara Pacis Augustae* in Verbindung gebracht hat, und machte, mit speciellem Hinweis auf den kleinen Altarfries von Pergamon, auf die kunsthistorische Bedeutung dieser in Rom bis jetzt einzig dastehenden augusteischen Reliefs aufmerksam. — Herr Adler besprach das Gymnasion und die Palästra sowie das dazu gehörige Festthor zu Olympia. Er betonte, dass trotz der Singularität der Bauanlage dieselbe doch für die genauere Erkenntniss der älteren Gymnasions-Disposition die erste sichere Basis liefert. — Zum Schluss berichtete Herr Treu im Anschluss an seine Aufsätze in der Archäol. Zeitg. 1880 S. 98 ff. und den Mittheil. des athen. Instituts VI S. 393 ff. über die Köpfe aus den tegeatischen Giebelgruppen des Skopas.

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

424.

Die schon in der Archäologischen Zeitung 1879 S. 161 No. 313 veröffentlichte Inschrift wird hier aus Röhl *Inscriptiones Graecae antiquissimae* 512*a* wiederholt, da die Purgold verdankte Reinigung und neue Abschrift eine wesentliche Richtigstellung der Lesung ergeben hat. Z. 2 ist rechts der erste Buchstabe Τ nicht ganz sicher, links war nach Ο freier Raum.

Παντάρης μ' ἀνέθηκε Μενεκράτιος, Διὸ[ς ἄθλον]
[ἅρματι(?) νικάσας, πέδου ἐκ κλει]τοῦ Γελοαίου.

Purgold hat gesehen, dass der Dedicant mit dem Pantares identisch ist, den Herodot VII 154 als Vater der Tyrannen von Gela Kleandros und Hippokrates erwähnt; die Inschrift gehört folglich etwa dem Ende des 6. Jahrhunderts an.

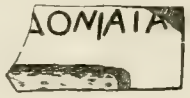
425.

Basisfragment aus parischem Marmor, die Fundstelle unbekannt; hoch 0,12; breit 0,13; dick 0,07. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant.* 575.)

Von der Künstlerinschrift, welche auf der oberen Fläche stand, ist – – *ίας ἐπ[οίησε]* übrig, von der Weihinschrift der vorderen Seite nur *ρο*.

426.

Fragment von parischem Marmor, hoch 0,11; lang 0,24; breit 0,09. Fundort nicht angegeben. Oben, unten und rechts ist der Rand erhalten. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant.* 577.)



Rechts glaubt Purgold hinter dem Α noch ein Ε zu erkennen. Man kann – – *Κυ]δωνιά[τ]α[ς]* oder den Hexameterschluss – – *δονι αἴας* lesen.

427.

Fragment einer grossen Basis aus parischem Marmor, 0,96 lang; 0,51 breit; 0,36 tief. Gefunden vor der Ostfront des Buleuterion; wie es scheint war es in ein jüngeres Gebäude, vielleicht als Schwelle, verbaut. Die Inschrift auf der Oberfläche in 0,025 hohen Buchstaben; der Anfang ist vollständig. Abschrift von Purgold: nach dessen Angabe ist der dritte Buchstabe höchst wahrscheinlich Ny, obwohl die dritte Hasta weniger gut erhalten ist. (*Inscr. Gr. ant.* 590.)

Vielleicht *Αἰν[εσίδημος]* zu ergänzen und auf das von den Leontinern Hippagoras, Phrynon und Ainesidemos geweihte sieben Ellen hohe Standbild des Zeus zu beziehen, das Pausanias V 22, 7 erwähnt.

428.

Zwei Fragmente aus parischem Marmor, gefunden *a* im Süden des Pelopion, bei *b* ist der Fundort nicht angegeben. Allseitig verstümmelt; nur von *b* ist der obere Rand erhalten. Zusammen breit 0,34; grösste Höhe 0,12. Abschrift von Purgold. (*Inscr. Gr. ant. Add.* 12*a*.)

Unsere Fragmente stammen von einem zweiten Exemplare der Arch. Ztg. 1879 Taf. 19, 6 veröffentlichten Inschrift; nach Purgolds Zeugniss sind die Schriftzüge so ähnlich, dass sie von derselben Hand eingegraben zu sein scheinen. Dass die Aehnlichkeit sich jedoch nicht auch auf die Anordnung der Schrift erstreckte, beweist der unter dem Sigma erhaltene Buchstabenrest, der Purgold von einem My herzurühren scheint; wenn dies zutrifft, so möchte man annehmen, dass die beiden Verse des Distichons in einer Zeile standen. Die Söhne des Meliers Thrasymachos haben, wie wir sehen, zwei Weihgeschenke nach Olympia gestiftet.

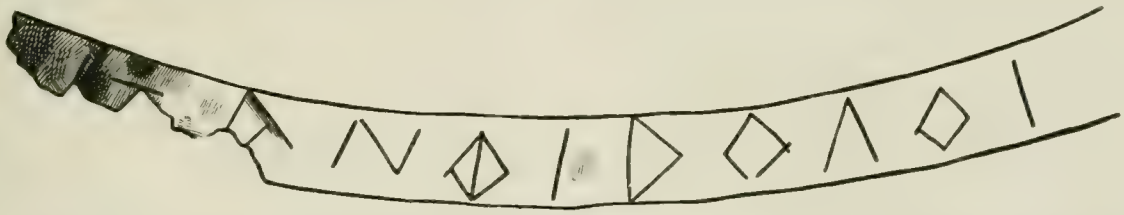
429.

Fragment einer Rundbasis aus dunklem Kalkstein von 0,60 Durchmesser, hoch 0,30. Gefunden östlich vom Buleuterion. Von den zwei Zeilen der Inschrift lief die eine quer über das Rund, die andere folgte dem Rande. Die Oberfläche ist so stark corrodirt, dass die Verletzungen von den Buchstabenresten mehrfach schwer zu unterscheiden sind; ob in der ersten Zeile vor ΑΜ, in der zweiten vor ϽΙ Buchstaben verlöscht sind, ist nicht auszumachen. Das My der zweiten Zeile ist nicht ganz, aber fast sicher. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant.* 589.*)*

Z. 2 *- - - τ]ίμου ἀνέθηκεν.* Man möchte vermuthen, dass unsere Basis die Statue des Ringkämpfers Milon aus Kroton trug, welche Pausanias VI 14, 4 erwähnt: *Μίλωνα δὲ τὸν Διοτίμου πεποίηκε μὲν Δαμέας ἐκ Κρότωνος καὶ οὗτος*; es würde hierzu Z. 1 stimmen, welche eine Form des Künstlernamens enthalten haben kann. Die Gestalt des Theta ⊕ statt des in einer achäischen Inschrift neben Ι = ι zu erwartenden Θ widerstrebt freilich.

430.

Fragment vom Rande eines bronzenen Kessels, gefunden westl. vom Buleuterion; ein Stückchen vom Gefässbauche und der eine Henkelansatz sind noch mit dem Fragmente verbunden. Lang 0,60; der umgebogene Rand breit 0,013. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add.* 120 *a.)*

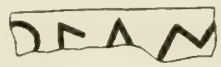


- - ι τἀνφίδολοι.

Wir haben den Rest eines Weihgeschenkes der Amphidoler, ähnlich dem von zwei andern, ebenfalls elischen Städten, den Alasyern und Akroreiern, herrührenden, welcher Archäolog. Ztg. 1880 S. 65 No. 360 (*Inscr. Gr. ant.* 120) veröffentlicht ist.

431.

Bruchstück vom bronzenen Griff einer Strigilis, gefunden nördlich vom Prytaneion. Abschrift von Purgold, dem ausser den erhaltenen beiden Buchstaben auch ursprünglich nichts aufgeschrieben schien. *(Inscr. Gr. ant. Add. nova 577a.)*



Δέξ]ο Fάν[αξ ....

432.

Kleines Fragment aus starkem Bronzeblech, gefunden 28. Februar 1880 im Westen des Pelopion.

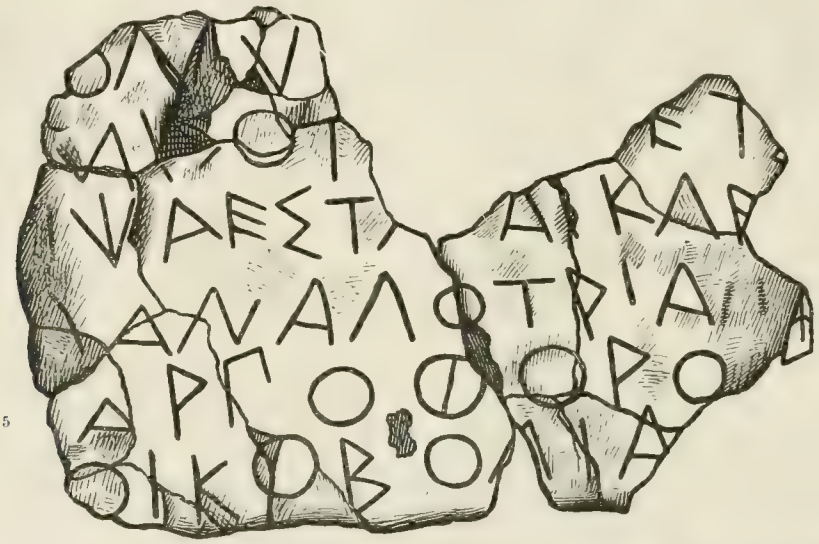
433.

Gefunden im Südosten des Zeustempels. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add. 75.)*

Dieses Fragment hat Purgold als vom Anfange der Weihinschrift der Lakedämonier (Paus. V 24, 3) herrührend erkannt, welche zuerst Arch. Ztg. 1876 Taf. 6, 3 veröffentlicht ist.

434.

Fragmente einer Bronzeplatte 0,10 lang; 0,07 hoch; gefunden beim Leonidaion. Unten scheint der Rand erhalten zu sein. Abschrift von Purgold. *(Inscr. Gr. ant. Add. nova 119a.)*



Zu lesen ist nur Weniges und auch dies nicht sicher. In Z. 2, wo nach Purgold der erste Buchstabe M war, der dritte ≤ gewesen zu sein scheint, stand vielleicht eine Form des Adjectivums *ἄμισος* oder *ἥμισος*. Z. 3 *δ]ίχα ἔσι[αι] αἰ κλε-*? Z. 4 *γ]ᾶν*? *ἀλ(λ)οτρία[ν*. Z. 5 *κ]αρποφόρο-* Z. 6 *--κώ-βολια-* (= *καὶ ὀβολια-*?) oder [F]*οίκω βωλία*? vgl. Hesych *βωλία· βωλίς· μάζης εἶδός τι ἐν ταῖς θυσίαις.*

Nachtrag zu Nr. 415.

(Arch. Ztg. 1881 S. 331. *Inscr. Gr. ant.* 514.)

Für die Schreibung des Stammes *αἰσιμνα-* mit *ι* in der zweiten Silbe findet sich ein viertes Beispiel, *προαισιμνάσῃ*, in einer Inschrift (*Ἀθην.* VII S. 208), welche Dittenberger (Hermes XVI S. 164ff.) als chalcedonisch erwiesen hat.

H. Röhl.

Bericht

über die Thätigkeit des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts vom 1. April 1881 bis dahin 1882.

In der am 11.—13. April 1881 abgehaltenen Plenarversammlung wurde Herr Conze zum Vorsitzenden der Central-Direktion gewählt und für die Stipendien die HH. Hülsen, Langbehn, Puchstein und Schwartz, so wie für das der christlichen Archäologie Herr Pohl designirt. Zu ordentlichen Mitgliedern wurden gewählt die HH. Pantazidis in Athen, Tissot in Constantinopel und Weil in Berlin, zu correspondirenden die HH. Borrmann in Berlin, Dörpfeld in Berlin, Jernistedt aus Petersburg, Lange aus Leipzig, Latischew aus Wilna, Limnios in Artake, Schlumberger in Gebweiler und Wolf in Deutz, zum Ehrenmitgliede der Central-Direktion Herr Lepsius.

Dass während des Rechnungsjahres die *Monumenti, Annali* und das *Bullettino* ihre Jahrgänge abschlossen, ebenso die athenischen Mittheilungen und die archäologische Zeitung regelmässig erschienen, die *Ephemeris epigraphica* ihren vierten Band vollendete, ist den Lesern dieser Zeitung ohnehin bekannt. Dieselben haben auch das von der Redaction der Zeitung zum Erscheinen gebrachte Werk des Herrn Mau, die Geschichte der decorativen Wandmalerei in Pompeji, begrüsst.

Von den Unternehmungen der Central-Direktion hat das litterarische Repertorium, zunächst auf die Vorarbeiten für ein neues Corpus der antiken Statuen gerichtet, unter den Händen des Herrn Michaelis seinen Fortgang genommen; als werthvolle Vorarbeit auch für das bei dem Repertorium zunächst ins Auge gefasste Ziel erschien mit Unterstützung des Instituts das von Friedrich Matz hinterlassene, von Herrn v. Duhn vollendete Verzeichniss der verstreuten Bildwerke in Rom in drei Bänden; druckfertig ist der in gleichem Zusammenhange für die Institutsarbeit wichtige Schlussdoppelband von den oberitalischen Katalogen des Herrn Dütschke.

Für die Sammlung der römischen Sarkophage hat Hr. Eichler im vergangenen Jahre in Oberitalien und Rom gezeichnet, an welchem letzteren Hauptplatze nunmehr noch das Meiste für dieses Unternehmen an Zeichnungen auszuführen bleibt. Vor Kurzem hat auch die äusserlich schwierige Inangriffnahme der an Palastfaçaden eingemauerten Sarkophage begonnen. Hierfür die nöthigen Schritte zu thun, begab sich Hr. Robert im April d. J. nach Rom, wo auch seine Thätigkeit für die zunächst kommende Zeit wiederholt gefordert werden wird.

Für die Sammlung der antiken Terracotten wurde die Aufnahme des Materials besonders in London und Paris, in Karlsruhe, Wien und München betrieben. Ausser dem Leiter des Unternehmens Hrn. Kekulé betheiligte sich daran Herr von Rohden, in München erwies sich Herr Naue dem Unternehmen förderlich. Um seinen Zeichnungen die möglichst gute Wiedergabe in der Publication zu sichern hat Herr Otto sich selbst der Radirung angenommen und unter seinen Händen sind so die Tafeln des zweiten, Sicilien umfassenden Bandes bereits weit gefördert. Als dritter Band werden voraussichtlich die Fundstücke von Tanagra ins Auge gefasst werden, sodann die unteritalischen Terracotten.

Für die Vollendung des zweiten Bandes der etruskischen Aschenkisten ist Herrn Brunn Herr Körte zur Seite getreten und hat in diesem Jahre zu Aufzeichnungen und Revisionen Etrurien bereist, wodurch zu den bereits gestochenen Tafeln nicht unbeträchtliche Ergänzungen hinzugekommen sind. Das Erscheinen des zweiten Bandes wird im jetzt laufenden Rechnungsjahre erwartet, in welchem auch die Stiche für den dritten Band bereits begonnen werden sollen.

Herr Körte hat auch die durch Klügmanns Tod unterbrochene Fortsetzung der Gerhardschen etruskischen Spiegel übernommen. Die eben erwähnte Reise in Etrurien hat sich auch diesem Unternehmen nützlich erwiesen. Da bereits für 150 Tafeln Vorlagen da sind, wird die Lithographie jetzt in Angriff genommen werden; der Text liegt, noch von Klügmanns Hand, zum Theil so weit fertig, dass das heftweise Erscheinen in diesem Jahre beginnen dürfte.

Von der Serie der Karten von Attika erschien das erste Heft, von den Herren Curtius und Kaupert herausgegeben, mit einem Texte von Herrn Milchhöfer. Das nächstfolgende wird die Sectionen Athen - Piräeus und Athen - Hymettos ($^1/_{25000}$), sodann Pyrgos und Kephissia (in demselben Maassstab) umfassen. In der Aufnahme sind

die Sectionen Vari und Spata durch die Herren Steinmetz und von Hülsen am weitesten gefördert. Herr Steinmetz hat seine Zeit zum Theil auch einer voraussichtlich in besonderer Ausgabe zu publicirenden kartographischen Aufnahme von Mykenai, zeitweise unter Assistenz des Herrn Lolling, gewidmet.

In diesem Berichte die regelmässig fortlaufende Thätigkeit des Sekretariats in Rom und Athen jedesmal wiederholend zu erwähnen ist nicht geboten, wohl aber, dass von Rom aus Herr Helbig dieses Jahr seine Erkundungsreisen auf Unteritalien ausdehnte und die bei der Farnesina aufgedeckten Wandgemälde durch Zeichnungen des Herrn Sikkard für die Kenntniss in Zukunft gesichert worden sind. Diese Zeichnungen sollen in

den *Monumenti* und als Einzelausgabe erscheinen. Für das athenische Sekretariat haben die Herren Löschcke und Furtwängler die Sammlung und Publication der mykenischen und verwandten Thongefässreste in grossem Maassstabe fortgeführt. Herr Lolling, der dauernder als bisher zur Unterstützung des athenischen Sekretariats gewonnen wurde, dehnte seine Reisen in diesem Jahre auch auf Thessalien aus, von wo Zuwachs archäologisch-epigraphischer Kunde in Folge des Anschlusses an Griechenland zu erwarten steht. Zur Vornahme architekturwissenschaftlicher Untersuchungen trat zunächst auf zwei Jahre Herr Dörpfeld dem athenischen Sekretariat zur Seite*).

Conze.

*) [Herr Conze hat am Schlusse seines der Akademie der Wissenschaften über die Thätigkeit des Instituts erstatteten Berichtes an die zuletzt genannte Berufung eine Betrachtung angeknüpft, die wir aus dem Monatsberichte S. 327 hier wiederholen:

„Die Bedeutung dieser letzten Verstärkung der Arbeitskräfte des Instituts greift über das Persönliche hinaus. Wir knüpfen daran die Hoffnung auf eine wichtige Weitergestaltung im Organismus des Instituts. In je grösserem Zusammenhange wir die Aufgaben der Archäologie nicht nur, was schon früher geschah, theoretisch umschreiben, sondern jetzt mehr und mehr auch von Deutschland aus mit wirklicher Arbeit in Angriff nehmen, desto weniger konnte eine gewisse Isolirtheit Bestand haben, in welcher sich die Erforschung der antiken Architektur neben der der übrigen Kunstwerke des Alterthums bisher meist noch bewegte. Auf den Ausgrabungsplätzen in Halikarnass, Olympia, Samothrake und Pergamon hat sich der Bund der persönlich verschieden vorgebildeten Forscher geschlossen; sie haben erprobt, dass sie in der That nur Specialisten sind, die innerhalb einer grossen zusammengehörigen Disciplin einander zu ergänzen haben. Beim Institut aber, als dem Vertreter der im weitesten Sinne gefassten Archäologie, beginnt eine längst empfundene Lücke sich zu füllen, indem es einen Architekten hoffentlich nicht nur vorübergehend unter seine eigentlichen Arbeiter einreihen kann — einen Architekten von der Generation, welche in der Schule der Ausgrabungen zum Forschen gebildet und an unbefangenes Zusammenarbeiten im Dienste des Ganzen gewöhnt worden ist.

Wenn wir beim Institute dergestalt jetzt unsere Aufgaben wenigstens mit energischem Wollen im weitesten Umfange zu formuliren wagen dürfen, und dann der Zeit zurückblickend gedenken, welche, für uns hier am Orte in den Prachtbänden des Thesaurus Brandenburgicus verewigt, fast ausschliesslich an der Beschäftigung mit den kleinen, leicht beweglichen und so zugänglichen Objecten, wie Münzen und Anticaglien, sich genügen lassen musste, so ermessen wir den Weg, den wir zurückgelegt haben, ohne des noch weiteren zu vergessen, den wir noch vor uns haben.“ Red.]

PAUSANIAS UND DIE INSCHRIFTEN VON OLYMPIA.

Der Erste, welcher die Authenticität des Pausanias principiell angegriffen hat, ist von Wilamowitz-Möllendorff, und ohne Umschweife frei herausgesagt, nach meiner festen Ueberzeugung hat er im Princip Recht und damit in einer Sache von grösster Tragweite[1]). Aber nach dem ersten richtigen Anlauf hat man Halt gemacht: oder bedeutet der Name „Polemo" mehr als ein Scheinziel? heisst das eine Gleichung lösen, wenn man die Reihe der Unbekannten unter einer gemeinsamen Benennung zusammenfasst? Und nun hat es fast den Anschein, als ob es sich für Viele jetzt nur noch um Polemo handele. Dem gegenüber kann nicht scharf genug betont werden, dass die Aufgabe auch jetzt noch vielmehr lautet, den Pausanias auf seine Elemente zu analysiren. Wer künftig einmal die Akten des Processes „von Wilamowitz und Consorten contra Pausanias" aufschlägt, der wird, abgesehen von der eigenthümlichen Local- und Zeitfarbe, besonders darüber befremdet sein, wie spät über dem leidenschaftlichen geschickten und ungeschickten Hin- und Herreden von Anklägern und Vertheidigern Jemandem der Gedanke gekommen ist, das systematische Zeugenverhör zu beginnen. Ja, wenn wir keine Zeugen besässen —; aber eine ganze Schaar steht bereit, und ich will die Zeugen in den Inschriften aufrufen, welche der Boden Olympias herausgegeben hat. Ich will mit Vorsicht versuchen, eine feste Basis zusammenhängender Thatsachen zu schaffen, um die Verständigung auch mit Solchen zu ermöglichen, welche sich bisher nur zweifelnd oder ablehnend verhalten haben, auch wohl verhalten konnten. Ob mir einst das zusammenfassende Plaidoyer zufallen, ja selbst zukommen wird, weiss ich nicht; im Augenblick wenigstens kann ich nicht einmal ein provisorisches halten. Denn nicht blos später als ich gehofft, auch aphoristischer als ich gewünscht, übergebe ich die folgenden Bemerkungen denen, welche sie lesen wollen. Dieselben Gründe, welche meine Musse verkürzen, machen mir zugleich zu persönlicher Pflicht, zu geben, was ich in diesem Augenblick geben kann.

Die Aussage der Inschriften hat das Urtheil über die Eliaca des Pausanias in erster Linie zu bestimmen; sie hat zu bestimmen, ob der Angeklagte ganz oder theilweise schuldig, mit anderen Worten, wie Pausanias in den Eliacis gearbeitet hat. Der Charakter als Verhör bedingt die Art der Ausführung: er erlaubt Kreuz- und Querfragen an die Zeugen, schliesst aber im grossen Ganzen zunächst die Herbeiziehung anderer Zeugnisse, anderer Aussagen aus.

Beginnen wir mit den Entlastungszeugen: folgende 37 Inschriften decken sich mit Angaben des Pausanias:

[1]) Ich sage das, weil ich es für die Wahrheit halte, vor der jede andere Rücksicht zu schweigen hat; ihr gegenüber ist mir auch die Auslassung ganz gleichgiltig, welche v. Wilamowitz in den *Anal. Eurip.* S. 138 unter Hervorhebung eines seiner Freunde sich gegen mich gestattet hat, und auf welche diese Zeilen nicht etwa eine Antwort enthalten sollen. Ueber das thatsächliche Verhältniss des Dr. Lüders zu griechischen Inschriften darf ich jetzt auf *C. Inscr. Att.* II 1 n. 403 f. verweisen.

No.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift			Fundort
					mehr	weniger	anders	
1	V 10, 4	Inschrift auf dem goldenen Schild bez. unter der Nike auf dem Giebel des Zeustempels	1882 n. 435 Röhl, *Inscr. antiq.* p. 171 n. 26*a*.	457 v. Chr.				1. Drei Marmorfragmente, von welchen zwei beim Zeustempel, eines beim Südbau gefunden ist.
2	V 12, 5	Pferde der Kyniska von Apelleas Kallikles' Sohn	1879 n. 301	Erste Hälfte IV. Jahrh.		den Künstler		2. Im Pronaos des Zeustempels, rechts (ursprünglicher Standort).
3	V 21, 3	Einer der Zanes von Kleon	1879 n. 290	nach 385 vor Christus				3. am ursprüngl. Standort.
4	V 24, 3	Zeus, lakedämonisches Anathem	1876 S. 49 Röhl n. 75 Epigr.	V. Jahrh.	Grund der Weihung		*ἐλάῳ* statt *ἐλέϝωι τοῖς Λακεδαιμονίοις* st. *τῶι*	4. Links von der SO.-Ecke des Zeustempels, verbaut.
5	V 26, 1	Nike des Paionios	1875 S. 178	V. Jahrh.	Grund der Weihung, nach d. Messeniern			5. Vor der Ostfront; am Standort.
6	V 26, 2—5	Anathemata des Smikythos	1878 n. 175 n. 300 1879 Epigr.	V. Jahrh.				6. SO.-Ecke des Heraion; verschleppt. Block später benutzt (infolge des Raubes durch Nero?).
7	V 27, 8	Hermes von Kallon	1881 n. 384	V. Jahrh.				7. In der Palästra.
8	V 27, 9	Stier der Eretrier von Philesios	1876 n. 31	V. Jahrh.	Ethnikon des Künstlers			8. Vor der Ostfront am Standort.
9	VI 1, 4	Der Hellanodike Troilos von Lysippos	1879 n. 288 Epigr.	nach 373 vor Christus	Siegarten, Datum, daran geknüpften *νόμος*	Künstler, dass die Siege aus zwei Olympiaden		9. Bronzeplatte; im nördlichen Theil des Prytaneion.
10	VI 1, 6	Wagen der Kyniska von Apelleas	1879 n. 301 Epigr.	nicht lange vor 353				10. Im nördlichen Theil des Prytaneion (nicht in situ).
11	VI 4, 1	Athenaios, Sieger	1879 n. 326	IV Jahrh.	Siegesart (*παίδων πυγμή*)	Vaternamen		11. Verbaut am SW.-Ende des SW.-Grabens. „Lebensgross in Ausfallstellung" nach Fussspuren.
12	VI 4, 11	Kyniskos von Mantinea (von Polyklet)	1882 n. 436 Röhl, *Inscr. antiq.* S. 175	V. Jahrh.	Künstlernamen			12. In der byzant. Kirche.
13	VI 6, 1	der Ringer Narykidas von Daidalos	1879 n. 222	IV. Jahrh.				13. In der Ostmauer, unmittelbar südl. von no. 8.
14	VI 6, 1	Kallias der Pankratiast von Mikon	1876 n. 32	Ausgang V. Jahrh.	Aenderung d. Kampfordnung u Vermehrung d. Spieltage um einen			14. Vor der Ostfront, wenig nördlich von no. 8.

Nr.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift mehr	weniger	anders	Fundort
15	VI 6, 2	der Rhodier Eukles von Naukydes	1878 n. 129	Anfang IV. Jahrh.	Geschlecht u. Kampfart	Vaternamen des Künstlers		15. ?
16	VI 6, 4	der vielfache Sieger Euthymos von Pythagoras	1878 n. 127 Epigr.	V. Jahrh.	Geschichte der Siege E's Geschichte sehr bekannt, Plinius VII 152. Strabo S 255 C)	nichts von Inschrift, Ethnikon des Künstlers		16. 2 Meter östlich von der SO.-Ecke von no. 8.
17	VI 6, 3	Damoxenidas von Nikodamos	1879 n. 328 (auch erneuert)	Anfang IV. Jahrh.				17. 8 Meter südlich von der zweiten Südsäule des Heraion (von Osten) in später (antiker?) Zeit noch anders benutzt.
18	VI 7, 1	Damagetos aus Rhodos	1880 n. 334	Ende V. Jahrh.				18. Verbaut in eine der späteren Ziegelmauern im SW.-Bau, die „nach dem Urtheil der Architekten zu den besten in O. erhaltenen gehört“.
19	VI 7, 8	Hellanikos aus Lepreon	1878 n. 138 vgl. Mitth. d. Inst. V 31	Sieg Ol. 89 Inschr. Ende III. Jahrh. (erneuert?)	Vatername, Siegesart			19. Aus der Ostmauer.
20	VI 7, 10	Pythokles aus Elis von Polyklet	1879 n. 286	wohl Anfang IV. Jahrh.	Kampfart			20. Südöstlich vom Heraion, noch im I. Jahrh. v. Chr. erneuert und wahrscheinlich schon vor dem Bau der byzant. Mauer verschleppt.
21	VI 8, 5	Philippos Azan	1878 n. 130 Epigr.	III. Jahrh.	Künstler Myron	detaillirte Beschreibung des Sieges		21. Bronzeplatte; 19 Meter östl. von der NO.-Ecke des Peribolos (Palästra).
22	VI 8, 5	Kritodamos aus Kleitor von Kleon	1879 n. 289	IV. Jahrh.	Kampfart	Vater des Siegers und des Künstlers (doch V 21, 3)		22. Vor der Front der Südosthalle, östl. der „röm. πομπικὴ εἴσοδος“.
23	VI 9, 2	Xenokles aus Mainalos von Polyklet	1878 n. 128 Epigr.	Anf. IV. Jahrhundert		Epigr., doch erläutert Paus. einen Ausdruck desselben		23. In der Ostmauer, vier Meter NO. vom Nikepostament.
24	VI 9, 4 f.	Gelons Wagen von Glaukias	1878 n. 186 Künstler-Inschr.	c. 475				24. *a.* im NW.-Graben circa 3 Meter von der Nordmauer (der Palaestra); *b.* ebenda innen, in der Scheidemauer zweier byzant. Gelasse.
25	VI 10, 9	Tellon d. Oresthasier	1877 n. 91, erneuert. 1880 S. 70 alt. Epigr.	V. Jahrh.				25. Im Gemäuer ausserh. der Ostmauer vor dem zweiten Eingang derselben (nach S.).

No.	Pausanias	Denkmal	Archäol. Zeitung	Zeit	Pausanias giebt im Verhältniss zur Inschrift			Fundort
					mehr	weniger	anders	
26	VI 11, 2	die Siege des Theagenes	1879 S. 212	V. Jahrh	Geschichte des Th., eines der populärsten Olympioniken			26. Drei Fragmente, vor dem südlichen Theile der Ostmauer innen, zwischen no. 4 und no. 26.
27	VI 13, 6	Aristion aus Epidauros von Polyklet	1879 n. 327	Anf. IV. Jahrhunderts	Kampfart; Ethnikon des Künstlers			27. In der Ostmauer ca. 10 M. südl. der Nike (no. 4).
28	VI 13, 11	Telemach, Wagensieger, von Philonides	1877 n. 60 vgl. Mitth. des Inst V 31	Zweite Hälfte IV. Jahrh.		Vaternamen, *τέθριππον*, Pyth. Sieg, Künstler		28. In der Ostmauer; ursprünglich c. 34 M. SO. von SO.-Ecke des Zeustempels.
29	VI 15, 6	Epitherses aus Erythrae von Pythokritos	1879 n. 229 vgl. unten	Ende III. oder Anfang II. Jahrh.		Künstler	statt der *περιοδος* die Festorte	29. Südl. vom Zeustempel, der VI Säule (von W.) gegenüber, nur 11 Schr. von der Altismauer, umgestürzt; unverbaut, auf antikem Boden.
30	VI 15, 7	Antigonos v. Byzanz geweiht	1877 n. 36	Anfang III. Jahrh				30. Südl. vom Zeustempel bei der VI. Säule (von Westen).
31	VI 16, 5	Philonides der Bematist	1879 n. 275 vergl. 1879 n. 329	IV. Jahrh.				31. In der spätesten obersten Schicht in der SW.-Ecke der Altis umgekehrt liegend.
32	VI 16, 5	Leonides der Naxier, von Psophis geweiht	1881 n. 391	IV. oder III. Jahrh.		Vaternamen		32. Vor dem Ostende der Nordfront „des grossen Gymnasiums“ (SW. vom Tempel) vor der Westaltismauer verbaut.
33	VI 16, 7	Lysipp aus Elis vom Argiver Andreas	1881 n. 387	V. Jahrh.				33. circa 20 Schr. südl. vom Westrand der byzant. Kirche.
34	VI 16, 8	Stele neben Deinosthenes	1881 n. 389	Ende IV. Jahrh.			660 statt 630 Stadien[2])	34. *a.* 15 M. östlich von der Apsis der byz. Kirche; *b.* im Hofe der Palaestra.
35	VI 16, 9	Wagen des Atheners Glaukon (Chremonides' Bruder)	1881 n. 390	III. Jahrh. vgl. Zeitschr. f. österr. Gymnasialw. 1882 S. 170 ff.	Siegesart			35. *a. b.* ganz nah bei einander NW. der byz. Kirche in späte Mauern verbaut.
36	VI 17, 1	Decret für Damokrates aus Tenedos	1875 S. 183	III. Jahrh.	P. nennt Statue und Künstler, nicht das Decret; das aber gewiss daneben nach Analogie von n. 32			36. c. 50 Meter südlich von der SW.-Ecke des Tempels.
37	VI 17, 7f.	Gorgias	1877 n. 54 Epigr.	c. 350	über Gorgias und die *μελέτη λόγων*	Epigramm, das aber z. Theil umschrieben wird		37. NÖ. dicht vor der NO.-Ecke des Zeustempels.

Röhl *inscr. antiq.* p. 168 n. 589 und besonders 590 bleiben als ganz ungewiss besser auf sich beruhen.

[2]) Dass bei Pausanias 630 gelesen werden müsse, glaube ich nicht (wie Purgold a. a. O.); der Irrthum könnte aus einer thörichten Addition entstanden sein: *ἀπὸ τᾶσδε τᾶς στάλας ἑλλαχεδαίμονα ἑξακάτιοι τριάκοντα, ἀπὸ τᾶσδε ποττὰν πράταν στάλαν τριάκοντα.* Gewiss hat Deinosthenes selbst abgeschritten; vielleicht Erfüllung eines Gelübdes für den Stadionsieg? Gegen Exactheit der Messung sprechen auch hier wieder, wie meistentheils, die runden Zahlen.

Das Resultat ist nicht ungünstig. Erwägen wir, dass Pausanias etwa 300 Kunstwerke in der Altis nennt, welche Inschriften gehabt haben können (etwa 190 Siegerstatuen, 35 *ἀνδριάντες*, die übrigen Götter- und Heroenbilder), so haben wir dem Geschick etwa noch für den achten Theil der Inschriften zu danken. In Bezug auf Topographie darf das Resultat sogar als sehr günstig bezeichnet werden, viel günstiger als bisher Jemand, soviel ich sehe, ausgesprochen hat; jedenfalls sind nirgends die unumgänglichen Folgerungen gezogen worden. Gerade diese hatte ich vor, ausführlicher zu geben und muss mich nun mit einer Beigabe am Schluss begnügen, die eine Situationsskizze mit den Fundorten noch eindringlicher machen soll. Die daraus ersichtliche, strict topographische Anordnung darf uns aber bei unserm Verhör in keiner Weise präjudiciren: es muss eingestanden werden, dass die Uebereinstimmung der Inschriften mit Pausanias eine Anwesenheit des Schriftstellers in Olympia nicht absolut erfordert. Die Inschriften konnte man auch in Büchern lesen; eines Beweises bedarf das nicht, um so weniger, da die wieder gefundenen alle in irgend einer Beziehung merkwürdig sind oder Merkwürdiges angehen: mehr als die Hälfte sind Künstlerinschriften oder enthalten solche, 7 sind Epigramme, auch die übrigen haben alle etwas Bemerkenswerthes, was daher auch ohne Weiteres für die verloren gegangenen angenommen werden kann. Wenn das einerseits mit dem ausgesprochenen Vorhaben des Pausanias in Uebereinstimmung ist, nur das Hervorragende anzugeben, so wird auf der anderen Seite gewiss auch Niemand in Abrede stellen wollen, dass gerade das so Beschaffene auch sonst bekannt gemacht und sehr zugänglich war. Unter dem „mehr" bei Pausanias aber ist nichts, was nicht aus den *γράμματα τῶν Ἠλείων* oder den *πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας* (V 20, 2) stammen könnte, deren Benutzung — sagen wir lieber gleich von vornherein indirecte Benutzung — in den Eliacis Niemand in Zweifel ziehen wird. Nur im Vorübergehen will ich schon hier bemerken, dass der Irrthum bei der Stele des Deinosthenes (oben n. 34) bei directem Auszug aus der Steininschrift schwer erklärlich wäre.

Aber gruppiren wir die 37 Inschriften einmal zeitlich: 14 derselben sind aus dem V. Jahrhundert v. Chr., 16 vielleicht 17 (n. 32) aus dem vierten, fünf aus dem dritten; die übrig bleibende Inschrift n. 29 habe ich in der Zeitschrift für Oesterr. Gymnasialwesen 1882 S. 166ff. in die erste Hälfte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt, d. h. eben in die Zeit, in welche die jüngsten bestimmbaren Künstler einer Siegerstatue[3]) bei Pausanias VI 12,8 gehören, die Söhne des Polykles zwischen 190—167 (vgl. Homolle, *Bulletin de l'école fr.* V 390ff.). Denn die Gruppe der bestimmbaren haben wir von denen, über die wir nichts wissen, sondern nur vermuthen können, streng zu sondern.

„Aber Pausanias nennt ausdrücklich spätere Olympioniken in den Eliacis" — welche denn? sind etwa die Kämpfer und Sieger in dem Excurse über die Straf-Zanes von Ol. 98. 112. 178. 218. 226. 192. 201 (V 21,2ff.) gemeint? denn eben als Excurs muss ich etwas ansehen, dessen abweichende Quelle klar ist aus dem Gegensatze zu den *γράμματα τῶν Ἠλείων* (V 21, 9), klar ferner aus der Art, wie die darin genannte *κρηπίς* am Kronion im sechsten Buch (19, 1) wie etwas ganz Neues eingeführt wird, eine Thatsache, deren Analogien und Bedeutung wir unten noch näher zu erklären suchen werden. Auch ist in jenem Excurse von Siegerstatuen ebenso wenig die Rede, wie in dem Falle des Polites aus Keramos (VI 13, 3) und des Artemidoros von Tralles (VI 14, 2) von Ol. 212, die Pausanias als Curiosa seiner Zeit (*κατ' ἐμὴν δόξαν* l. l.) und seines engeren Vaterlandes anführt, wie so manches Andere, was ihm als Bestandtheil im Recepte seiner Authenticität von Nöthen schien. Zwischen Ol. 157 und 212 nennt Pausanias, soweit sich bis jetzt urtheilen lässt, überhaupt keinen Olympioniken, und der Sieger von Ol. 154—157 Leonidas von Rhegion (VI 13,5) war ihm nur merkwürdig der vier aufeinander folgenden Siege wegen; eine Statue hatte er nicht, wenigstens hat Pausanias keine genannt. Der letzte fest bestimmbare Olympionike mit Statue, den wir bis jetzt bei Pausanias nachweisen können, ist Agemachos von Kyzikos (VI 13, 7) der Sieger von Ol. 147: so führt auch dieser Weg nur bis zum Anfang des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts.

[3]) So habe ich die Sache auch a. a. O. gefasst und ich glaube damit wesentlich richtiger als Treu (in dieser Zeitschr. oben S. 73) und jedenfalls bevor dessen Bemerkungen erschienen, welche mir erst nach Abschluss meiner etwas langwierigen Untersuchung zu Gesicht kommen. So angenehm mir die Uebereinstimmung mit meinem olympischen Nachfolger in einem Hauptpunkte natürlich sein muss, so thut es mir doch leid, dass er so ohne Weiteres mit in die übliche Polemo-Trompete gestossen hat. Uebrigens beruht seine Beweisführung auf einer zu engen und lückenhaften Grundlage.

Also hat es damals ein Ende gehabt mit Statuen von Olympioniken? So hat Brunn I S. 520f. angenommen; aber das Gegentheil ist jetzt zu beweisen. Ja, bestimmt behaupten lässt sich vorsichtiger Weise nicht einmal, was sich allerdings aufdrängt, nämlich die Statuen seien damals zunächst seltener geworden. Nicht weniger als 33 olympische Inschriften gehen Olympioniken oder Gruppen derselben an, die Pausanias nicht anführt. Ich habe dieselben vom Bekannten zum Unbekannten fortschreitend zeitlich nach den Gesetzen zu ordnen gesucht, welche ich neuerdings kurz in der Zeitschr. f. Oesterr. Gymnas. 1882 S. 166ff. und Gött. Gel. Anz. 1882 S. 555 angedeutet habe, d. h. ausgehend von der Voraussetzung, dass landschaftliche Eigenthümlichkeiten in den Inschriften sich bis spät erhielten, und dass Ehreninschriften und dergl. eine andere Beurtheilung verlangen als z. B. Urkunden oder gar Listen. Mir selber würde am meisten erwünscht sein, wenn Jemand sich der Mühe redlicher Nachprüfung unterziehen wollte, denn es gilt dabei epigraphische Grundfragen.

Die 33 Inschriften, wslche Olympioniken angehen vertheilen sich folgendermassen:

V. Jahrh. vor Chr.	n. 393 (Name? Knabe?) n. 385 (Name? Lauf?). (hier wäre natürlich eine Beziehung zu Pausanias nicht ganz ausgeschlossen. n. 424 aber war doch wohl lediglich Weihinschrift)
IV. oder III. Jahrh.	n. 407 (*παλ.*).
III. Jahrh.	n. 276 (*πένταθλ.* Name?).
II. Jahrh.	n. 277 (? Name?). n. 370 (*συνωρ. πωλ.*).
II. oder I. Jahrh.	n. 121 (*κέλ. πωλ.*).
I. Jahrh.	n. 55 (*πωλ. συνωρ.*). — n. 230 (Ol. 190 *δίαυλ.*). — n. 346 (cf. A.Z. 1881 S. 192f. Wagensiege) — n. 366 ? (*ἄνδρ. παγκρ.*).
I. Jahrh. vor oder nach Chr.	n. 17 *κέλ. τελ. ἱδ.*). — n. 372 (*συνωρ. πωλ.*).
I. Jahrh. nach Chr.	n. 27 (Ol. 208 *κέλ. τελ.*). — n. 28 (Ol. 217 *ἄνδρ. παγκρ.*). — n. 34 (Ol. 199 *τεθρ. τελ.*). — n. 48 Ol. 219 *παῖδ. παλ.*). — n. 95 (*κέλ. πωλ.*). — n. 146 (Ol. 207 *παῖδ. παγκρ.*). — n. 267 (*παῖδ. πάλ.*). — n. 279 (*συνωρ. πωλ.*). — n. 336 (Ol. 195 *τεθρ. τελ.*). - n. 337 (? *σαλπιστ.*). — n. 379 (Name? *ἅρμα*).
I. oder II. Jahrh. n. Chr.	n. 161 (*κέλ. πωλ.* vgl. n. 52 u. 53).
II. Jahrh. n. Chr.	n. 68 (Ol. 229 *κῆρυξ*). — n. 119 (Ol 227 *ἅρμα*).

Alle diese 27 fallen vor Pausanias.

III Jahrh. n. Chr.	n. 356 (Ol. 255 *πένταθλ.*). — n. 369 (Ol. 257 *κῆρυξ*).

Unsicher sind mir geblieben n. 19 (*ἵππῳ*, mit seltsamen Schriftformen); n. 20; n. 50 (*παῖδ. κ. ἄνδρ. πυγμ.*) und n. 90 (*δίαυλ. κ. ὁπλ.*). Doch ist anzunehmen, dass auch n. 50 und 90 vor Pausanias fallen[4]).

Mehr als zwanzig dieser Inschriften fallen in den Zeitraum zwischen dem II. Jahrh. v. Chr. und Pausanias; diese Anzahl repräsentirt aber, wenn wir aus der Analogie von 37:300 (s. oben) schliessen dürfen, nur einen kleinen Theil des einst Vorhandenen. Man kann mir erwidern, Pausanias selbst habe sich gedeckt durch die bekannte, zum Ueberdruss citirte Stelle VI 1, 2: *ὁπόσοις δὲ ἢ αὐτοῖς εἶχεν ἐς δόξαν ἢ καὶ τοῖς ἀνδριᾶσιν ὑπῆρχεν ἄμεινον ἑτέρων πεποιῆσθαι, τοσαῦτα καὶ αὐτὸς μνησθήσομαι.* Diese beiden Fälle hätten wirklich für die ganze Zeit von 190 v. Chr. bis 70 n. Chr. ohne Ausnahme gegolten? Davon wird mich Niemand überzeugen.

Man hat mich gefragt, was denn Burckhardt im Cicerone aus den letzten zwei Jahrhunderten nenne? aber in unserm Falle handelt es sich nicht bloss um 360 Jahre, sondern deren Anfang begreift auch eine Zeit, von der wir jetzt wissen, dass sie auch in der Kunst noch zu grandiosen Leistungen kam. Doch wir können nicht nachweisen, dass die bedeutenden Künstler jener Zeit Olympioniken geschaffen; gut! Aber traut man etwa dem Pausanias selber mehr Judicium zu, als dem heutigen Forestiere in Italien, der — wenn ihn nicht Baedeker abhielte — an dem schauderhaften, aber blanken und funkelnagelneuen Tasso auf dem Markt von Sorrent ungleich mehr Vergnügen empfinden würde, als an den meisten etwas mitgenommenen Statuen des Vatican? „Die *ἀρχαῖαι τέχναι* wurden auch im Alterthum vor Allen geschätzt, z. B. bei Strabo p. 634. 637" — Strabo ist denn doch ein anderer Mann,

[4]) Vielleicht interessirt Jemanden der Vergleich mit den Siegern bei Pausanias nach ihrer Kampfart gruppirt:

παῖδ. πυγμ.	31	*στάδιον*	12 (mit Agemachos VI 13, 7)
πυγμ.	24	*παῖδ. στάδ.*	10
πάλην	21	*κέλ.*	7
ἅρμα	21	*ὁπλίτ.*	7
παγκράτ.	18 (Ein *παῖς*)	*δολ.*	5
πένταθλ.	16	*δίαυλ.*	1
παῖδ. πάλην	13	*κάλπ.*	1

Die Inschriften fügen dazu, wie man sieht, noch 2 *κήρυκες* aus dem II. und III. Jahrh. n. Chr. und einen *σαλπιστής*, wohl aus dem I.

obgleich auch mit ihm die gründliche Abrechnung — auch auf seinem speciellen Gebiete — noch aussteht, auf dem er mehr bewundert, als gelesen und geprüft wird. Dass die Bewunderung „des Alten" in der Kunst auch im Alterthum hergebracht war und bei der Menge zur Conventionslüge wurde wie bei uns, läugne ich nicht. Aber Pausanias? drückt er irgend ein Zeichen von Missachtung aus, wo er Statuen seiner Zeit z. B. Weihgeschenke des Herodes Atticus nennt? Er hätte keine Siegerstatuen nach 190 v. Chr. genannt, weil sie ihm zu schlecht gewesen wären? Im zehnten Buch 34, 5 nennt er ja die Statue eines Siegers von Ol. 235, und zwei Capitel weiter (36, 9) diejenige eines Siegers von Ol. 211 mit dem ganz unerhörten Zusatze: *αὕτη δὲ ἐν τοῖς Ἠλείων γράμμασι παρεῖται μόνη πασῶν ἡ ὀλυμπιάς*, da er doch VI 22, 3 die achte, die 34te und die 104te — aber die 211te nicht — als die einzigen ausgelassenen Olympiaden nennt! Um die Gottähnlichkeit des „Reisenden" Pausanias kann einem da bange werden, um den Compilator freilich noch lange nicht, der eben in den *Φωκικά* andere Hülfsbüchlein plünderte als in den *Ἠλιακά*. Hier, d. h. für die Eliaca ist nur ein Schluss möglich, — derselbe übrigens, zu dem auch die auffallend stiefmütterliche Behandlung der kleinasiatisch-hellenistischen Kunst in der erhaltenen Tradition überhaupt hindrängt: die Bücher über Kunst und Künstler, die man las, die auch Pausanias direct oder indirect ausnutzte, reichten — rund gerechnet, — bis 190 v. Chr.!

Doch setzen wir nun erst unser Verhör fort; es kommen die Belastungszeugen: Pausanias nennt 35 Ehrenstatuen in Olympia; die Inschriften geben uns 112, dazu eine bei Beulé (s. unten III. Jahrh. n. Chr.), und ausserdem 12 Statuen aus den kaiserlichen Familien — Summa 129.

Die 129 Ehreninschriften gruppiren sich so:
(* = datirbar, sicher oder annähernd. Gruppen z. Th. als eine Nummer gezählt.)

IV. Jahrh. v. Chr.	n. 54* Gorgias.
III. Jahrh.	n. 36*. 37*. 59. n. 143. 193*. 231*. 262. n. 355*. 392.
III. oder II. Jahrh.	n. 195f. (cf. A.Z. 1880 S. 192).
II. Jahrh.	n. 112*. 131*. 194*. 258*. 335*. 133—37* (doch später erneuert).
II. oder I. Jahrh.	n. 61.
I. Jahrh.	n. 24. 25*. 33*. 113* (vgl. 1878 S. 103). 114*. 232f. 264. 408*.
I. Jahrh. v. od. n. Chr.	n. 18. 51. 235. 237 (Name?). 238 (Name?). 294.
I. Jahrh. nach Chr.	n. 13* (Ol. 216, 1). 38. 39. 40. 41. 62 (cf. 409). n. 78* (cf. A.Z. 1878 S. 196). n. 80. 93. 94. 96 (cf. n. 45). 99. 103. n. 120. 124?. 139. 140. 141 (cf. n. 17). 142. 148. n. 170. 173. 198. 236. 263. — n. 26 (kaiserl.). 144 (cf. A.Z. 1879 S. 142). n. 373. 392.
I.—II. Jahrh. n. Chr.	n. 42. 43 (cf. 352). 45. 47. 52f. 66*. 83. 97f. (98 älter als 97). 100. 101. 105. 122. 199f. 271 (cf. 124). 368 (Name?). — 117 (kaiserl.).
II. Jahrh. (Die mit v. bezeichneten fallen sicher vor Pausanias)	n. 14 v. (cf. n. 200). 102—104 v. n. 106 (cf. n. 269). 150—159 v. n. 202. 266? 268. 269. 270. 273? 330* v. (Ol. 234). 332. 339. 341. 343. 352. 353* v. (Ol. 232). 367. 409. — n. 8* v. 69* v. n. 70* v. n. 71*. 72*v. (vgl. A.Z. 1878 S. 103) (die letzten 4 kaiserlich).
	Ueber 90 sicher vor Pausanias.
II.—III. Jahrh. n. Chr.	n. 46. 81. 174? 201. 239. 344.
III. Jahrh. n. Chr.	n. 29. 30*. 44* (Ol. 256). 82*. 102* (Ol. 259). 104. 265. 272. 274*. 331* (Ol. 243). 340. 342. 345? n. 9* (Caracalla). Beulé *études sur le Péloponnèse* S. 263 (der Geehrte = n. 44).

Von den fast 100 Ehreninschriften, die vor Pausanias' Zeit fallen, gehören 10 in die Zeit vor dem II. Jahrh. v. Chr.; von diesen nennt er denn auch zwei, nämlich n. 54 — Gorgias aus dem vierten, n. 36 — Antigonos aus dem dritten Jahrhundert.

Ich schliesse sogleich die letzte Kategorie von Inschriften an, welche nach meiner Meinung hier mit Nutzen betrachtet werden können; es sind die Cultuslisten, um sie kurz so zu nennen. Von diesen sind in Olympia 38 Stücke gefunden worden, von welchen nur n. 349 ganz, n. 350 fast vollständig ist; dazu kommen die 3 vollständigen Listen, welche am Besten bei Beulé a. a. O. publicirt sind S. 268. 308. 315); ich ordne die datirten und füge in Klammern diejenigen bei, welche ihnen je nahe zu stehen scheinen:

Ol. 190 = 20 v. Chr.	n. 240 (n. 63. 64. 160. 214. 247 cf. A.Z. 1880 S 62. — n. 347, wohl auch n. 280).
Ol. 211 = 65 n. Chr.	n. 204 (242).
Ol. 223 = 113 n. Chr.	n. 348. 349 (hierher wohl auch wegen Mantis und Exegeten Beulé S. 315).
Ol. 235 = 161 n. Chr.	n. 243.
Ol. 239 = 177 n. Chr.	n. 244.
Ol. 240/1 = 181 n. Chr.	n. 161 (162. 245. n. 206 vgl. A.Z. 1879 S. 60).
Ol. 247 = 209 n. Chr.	n. 350 (163).
Ol. 253 = 233 n. Chr.	n. 351.

Ol. 255 = 241 n. Chr. n. 205 vgl. A.Z. 1879 S. 211.
Ol. 256/7 = 249 n. Chr. Beulé S. 268 } Copien, vgl. auch Ehren-
Ol. 261 = 265 n. Chr. Beulé S. 308 } inschrift n. 44 (Ol. 256).

Aus diesen Listen hat schon Dittenberger (Arch. Ztg. 1880 S. 59 zu n. 349) den unläugbar richtigen Schluss gezogen, dass Pausanias V 15, 10 nicht den Bestand des Personals angebe, wie er zu seiner Zeit war, sondern aus einer älteren Quelle schöpfe[5]).

Mit dem Zeugenverhör wären wir fertig: die Inschriften lehren uns in ihrer Gesammtheit soweit ihre Beleuchtungssphäre überhaupt reicht, eines unwiderleglich: Pausanias beschreibt nicht das Olympia seiner Zeit, sondern ein 3—400 Jahre früheres. Sie lehren uns noch Genaueres: von Pausanias sind schwerlich die *πολυπραγμονήσαντες σπουδῇ τὰ ἐς τοὺς πλάστας* direct benützt worden; denn mit dem Cirkelschlusse wird man doch nicht kommen wollen, dass die durch Pausanias überlieferten Künstler auch die von der fest gewordenen Kunstgeschichte anerkannten seien. Wenn diese auch den Sophokles (n. 23. 88. 89) und Philonides (n. 60) ignoriren mochte, den Polymnestos (n. 50) und Pythokritos (n. 229) hat sie nicht fallen gelassen, das lehrt uns Plinius. Pausanias hatte also, was die Kunstwerke und Inschriften angeht, eine Auswahl vor sich — für welche die bildende Kunst übrigens erst mit dem V. Jahrhundert anfing (siehe auch unten) —, d. h. eine Beschreibung des Wichtigsten der Art auf der Altis; ein ähnlicher Schluss ist ja wohl auch bisher, aber viel zu früh gemacht worden und daher unberechtigt gewesen. Weiter gehe ich nicht, denn was von Polemos Eliaca — und nur um diese kann und darf es sich hier handeln — geblieben, erlaubt gar keinen Schluss auf Pausanias, und ob dieser gerade einen so bedeutenden und lange bekannten Autor einfach geplündert haben wird, darf man füglich fragen. Dann aber ist auch Mehrheit von Quellen entschieden zu betonen. Sicher scheint mir zunächst, dass von dieser Quelle zu scheiden ist, was Pausanias als *γράμματα τῶν Ἠλείων* mit Recht oder Unrecht bezeichnet hat, s. auch oben S. 105; hier lag ihm etwas Ausführliches vor, woraus er bisweilen mit einem ganz unerwarteten Excerpt überrascht an der Stelle, wo er es in seiner Vorlage fand, z. B. VI 9, 6. Die *γράμματα* selber haben dem Pausanias zweifellos nicht vorgelegen, sonst wäre der Irrthum mit der 211ten Olympiade oben unmöglich. So weit ging unser Autor nicht zurück, er machte sichs bequemer. Aber für ebenso sicher halte ich, dass diese seine *γράμματα* über die Statuen und ihre Künstler nichts enthielten; es ist dabei wichtig zu beobachten, dass dieselben offenbar tiefer herabgingen, als das dem Pausanias Vorliegende über Statuen und Kunst. Eine einzige Quelle anzunehmen, hält mich ferner der Umstand ab, dass ich für die Bauten wenigstens zwei Quellen bestimmt zu unterscheiden glaube: dass die *κρηπίς* unter dem Kronion V 21, 2 im sechsten Buche (19, 1) wie etwas ganz Neues eingeführt wird, habe ich schon oben bemerkt; ich füge hier noch erschwerend hinzu, dass ihre Erwähnung schon bei der Altarperiegese erwartet werden durfte; dasselbe gilt von der *ἔσοδος* ins Stadion V 14, 9; 22, 1, aus welcher ausserdem in VI 20, 8 die *κρυπτή* geworden ist; auch den Künstler des Tropaion (V 27, 11) Daidalos nennt Pausanias erst VI 2, 8; man wird doch da keinen systematischen Kunstgriff wittern wollen, sondern dass ihm die Notiz über den Weg lief, etwa wie ihm IX 16, 1 über den Weg läuft, dass Kephisodot der Künstler der Eirene mit dem Plutos in I 8, 2 ist, und V 12, 4, dass Antiochos die goldene Aegis über dem athener Theater geweiht, über die er doch I 21, 3 gesprochen. Ganz besonders auffallend ist mir, dass V 15, 2 das Leonidaion bei der *πομπικὴ ἔσοδος* genannt wird, während VI 20, 7 das Hippodameion dahin verlegt wird, obgleich wir dasselbe V 22, 2 auf dem Wege vom Stadion zum Buleuterion und a. a. O. VI 22, 7 ebenfalls vor der Erwähnung der *κρυπτή* am Stadion treffen, also jedenfalls im Osten der Altis zu suchen haben. Dann aber muss im fünften Buch eine andere *πομπική*, die alte im Westen, gemeint sein (vgl. den Excurs am Schluss) als im sechsten, und — falls man nicht vorzieht, da *κατὰ τὴν τοῦ σταδίου ἔσοδον* zu lesen — wird man kaum umhin können, in dem zweiten das römische, dem Neronischen Hause nahe Thor zu erkennen, das vielleicht auch erst für Nero errichtet, dann aber kaum lange bestanden haben oder benutzt sein wird. Ich will in der hier angedeuteten Richtung zunächst nicht weiter gehen[6]), — weiss ich doch nicht einmal, ob die Zusammenstellung von Pausanias herrührt, ob er die

[5]) Uebrigens ist gegenüber der Mysterieninschrift von Andania Leb.-Fouc. II 326a jetzt wohl ein analoger Schluss gerechtfertigt.

[6]) Wenn man mir aber einmal zugeben sollte, dass Pausanias bisweilen einen Gegenstand aus mehreren Quellen entlehnt hat, ohne die Identität zu merken, so ist das folgenschwer. Statt einer Reihe mir sehr verdächtiger Stellen will ich hier nur die Notiz über die Bauten Hadrians in Athen nennen I 18, 9.

bisher angegebenen Quellen selber benutzt hat — sondern die Frage aufwerfen, die ich durch das Obige noch in keiner Weise für entschieden halte, — man hat gerade in der Beziehung nicht richtig gesondert — war Pausanias in Olympia? Die Beantwortung würde leichter sein, wenn sich beweisen liesse, dass er Dinge beschreibt, die zu seiner Zeit nicht mehr sichtbar gewesen sind. Für entscheidend aber wird auch das kein Vorsichtiger halten, denn die Benutzung schriftlicher Quellen durch Pausanias hat wohl noch nie ein vernünftiger Mensch in Abrede gestellt. Nur ein paar Bemerkungen können hier gemacht werden: wäre n. 18 unter unseren 37 Inschriften schon verbaut gewesen, so könnte die Nennung des Damagetos nicht auf Autopsie beruhen (vergl. jetzt oben S. 75); ferner ist n. 221, ein Theil einer umfangreichen Basis des Künstlers Daidalos mit Fussspuren, schon verbaut gefunden worden zur Basis eines der Zanes, welchen Pausanias erwähnt. Sollte sich wirklich noch ein so umfangreiches Werk[7]) von Daidalos auf dem Boden der Altis befunden haben wie Timon und sein Sohn zu Ross (VI 2, 8), oder gehört die Basis zu diesem Werke? Die schriftliche Quelle hört man ja noch darin, dass dem Pausanias gerade dabei „einfällt", auch das Tropaion sei von Daidalos[8]). Doch entscheiden lässt sich da, wie es scheint, nichts.

Wenden wir uns an Pausanias selber: die einzige Stelle, welche mir für eine, wenn auch flüchtige Anwesenheit zu sprechen scheint, steht V 20, 8: es handelt sich um den Ort, wo das Haus des Oinomaos nach Ausweis einer Säule gestanden: *συνέβη δὲ καὶ ἄλλο κατ' ἐμὲ τοιόνδε· ἀνὴρ βουλῆς τῆς Ῥωμαίων ἀνείλετο Ὀλυμπικὴν νίκην· ἐθέλων δὲ ὑπολιπέσθαι τῆς νίκης ὑπόμνημα χαλκῆν εἰκόνα σὺν ἐπιγράμματι, ὤρυσσεν ἐς ποίησιν βάθρου, καὶ ὡς ἐγένετο ἐγγύτατα τὸ ὄρυγμα αὐτῷ τῆς τοῦ Οἰνομάου κίονος, ἐνταῦθα εὗρισκον οἱ ὀρύσσοντες καὶ ὅπλων καὶ χαλινῶν καὶ ψαλίων θραύσματα. ταῦτα μὲν δὴ αὐτὸς ἑώρων ὀρυσσόμενα.* Nicht sowohl auf die letzte Versicherung lege ich dabei Gewicht, als darauf, dass da eine unzweifelhafte und in grösstem Umfang bestätigte Thatsache — das Vorhandensein von Bronzeresten aller Art im Altisboden — falsch erklärt wird. Viel weniger gebe ich natürlich auf die *γραφαὶ τὸ ἀρχαῖον* in der Poikile (V 21, 17), was hinreichend aufgewogen wird durch die für einen Autopten seltsame Thatsache, dass die *κρηπίς* am Kronion in der Altarperiegese nicht vorkommt, obgleich der Beschreibende doch an oder eher auf ihr vom Stadioneingang bis zum Sikyonierschatzhaus gegangen sein muss.

Würde mir Jemand erwidern, dass auch die ganz beiläufige Notiz über die Bronzefunde entlehnt sein könnte, so wüsste ich dem Einwurf allerdings nur meinen subjectiven Eindruck von Authenticität entgegen zu halten; erkennt man diesen an oder theilt ihn, so hätten wir auch die bekannten Irrthümer bei der Atlasmetope, bei den „Pferdeknechten" des Ostgiebels und doch wohl auch bei der Mitte des Westgiebels dem Pausanias oder seinen Ciceroni zuzuschreiben. Aber wer bürgt uns denn dafür, dass nicht auch schon ein oder selbst ein paar Jahrhunderte früher bei starker Betheiligung mündlicher Tradition solche Legenden — um milde zu sein — aufkommen konnten? Nur wer sie dem Polemo selber zutraut, muss sich ein sonderbares Bild von ihm gemacht haben und darf logischer Weise seinen Verlust nicht beklagen. Aber dergleichen anzunehmen und das, was v. Wilamowitz im Hermes XII S. 354 vorgebracht hat, ist auch gar nicht nöthig, denn es ist nicht das Wichtigste, den Polemo-Einfall zu retten, und als ob Polemo der einzig mögliche wäre? Auf der andern Seite ist aber wieder das Fehlen der Bauten römischer Zeit in der Altis des Pausanias (s. unten) gravirend, und spricht entschieden gegen jede andere als eine ganz flüchtige Anwesenheit; und so wird es auch auf diesem Wege zweifelhaft, ob die erwähnten Irrthümer von Pausanias selber herrühren. Im andern Falle müssten sie jedenfalls bis vor die römische Zeit zurückreichen.

Am wenigsten halte man mir, um den „Reisenden" Pausanias zu retten, das allgemeine Colorit seiner Zeit entgegen; gerade das ist ihm trotz seiner offenbaren Bemühung herzlich schlecht gelungen; aber selbst wenn er gewollt, hätte er es eigen und mit ganz anderen Kenntnissen anfangen müssen, um zu verwischen, dass er ein Mann seiner Zeit war: natürlich weiss er von Briten, Kelten und Mauri, von der Colonie Korinth, von der Schlacht bei Actium und der Gründung von Nikopolis sowie vom römischen Bürgerrecht der Griechen. Aber

[7]) Für so umfangreiche überhaupt vgl. VI 1, 7. 4, 10. 14, 12. 15, 10.

[8]) Dass ich daher Furtwänglers Bemerkung zu der betr. Inschrift A.Z. 1879 S. 45 ablehnen muss, leuchtet ein. — Nebenbei bemerkt lässt mich F. a. O. S. 46 n. 3 das Gegentheil von dem sagen, was ich *tit.* S. 36 gesagt zu haben meine; nicht auf eine dreigestaltige Hekate bezog ich Paus. II 22, 7, sondern auf drei gesonderte Bilder der Göttin.

im Uebrigen ist das, was als Authenticitätsrecept zu bezeichnen ist, doch überaus einfach und ärmlich, es beschränkt sich im grossen Ganzen auf die den Griechen bekanntesten und wichtigsten Persönlichkeiten: Mummius, Flaminin, Metellus — wenn auch dieser nicht, ebensowenig wie alle Stiftungen des Mummius[9]) in den Eliacis erscheint, wo man ihn doch nach der Inschrift n. 258 erwarten dürfte, — Sulla, Caesar, die Kaiser bis Antonin und dann Herodes Atticus sind da die *pièces de résistance;* jeder dürftige Abriss kann da seine Vorlage gewesen sein (auch für die Neronische πομπική, wenn sie anders gemeint ist, reicht die Annahme aus); endlich ein nicht selten eingestreutes κατ' ἐμέ — und das Recept ist fertig. Dass ihm mit letzterem unglaubliche Albernheiten passiren, da er mit κατ' ἐμέ auftischt, was sich Hunderte von Jahren vor ihm in Geltung befand, dafür verweise ich hier nur auf Stellen wie die über Leontinoi (VI 17, 9), wohl auch Skotussa (VI 5, 2), besonders aber über die römische Namengebung (VII 7, 8), die 200 Jahre vor Chr. die Griechen allenfalls interessiren konnte, 170 nach Chr. aber doch wirklich etwas zu spät kommt. Das liesse sich weit ausspinnen, wenn ich auch rathen würde, es nach Büchern und zugleich nach den etwaigen Quellen zu sondern. Diese allgemeine Forderung ist selbstverständlich; doch scheint sie nicht immer berücksichtigt zu werden. Ich darf aber nicht unterlassen zu bemerken, dass es allerdings einen gemeinsamen Grundzug aller Bücher giebt, wofür ich auf die erste Beigabe verweise.

Doch wollte Pausanias betrügen? That er wirklich wesentlich Anderes, als andere Alte und als die Mehrzahl der modernen Italiapilger, welche ihre dürftigen paar Einblicke und Erlebnisse mit den grössten Dosen von Goethe und Burckhardt, von bewährten Kunst-, Cultur- und Literarhistorien, mit Baedeker, ja mit Meyer anrichten? Etwas ärger ist es wohl; um wie viel, das scheint mir noch nicht spruchreif zu sein.

Nein, Pausanias beschreibt nicht das Olympia seiner Zeit, überhaupt wohl nicht das Olympia einer bestimmten Zeit, und daher entspricht der jetzige Anblick der Altis an mehreren Punkten nicht der Physiognomie, welche uns aus Pausanias geläufig ist. Dass dieselbe überhaupt keine ganz feste, sondern eher in fortwährendem Fluss war, haben uns die Grabungen gelehrt, und wir wollen uns das als eine allgemeinere Regel merken. Hier empfiehlt es sich auch noch die Haupt-Bauten zeitlich nach den Angaben der Bauverständigen zu gruppiren, welche in Olympia beschäftigt gewesen sind:

VIII. Jahrh. v. Chr.?	Heraion.
VI. Jahrh. v. Chr.	Südhalle des Buleuterion, mehrere Thesauren.
V. Jahrh.	Zeustempel, Nordhalle des Buleuterion, mehrere Thesauren.
IV. Jahrh.	„Südwestbau" (mein Leonidaion), κρυπτὴ ἔσοδος, Erhöhung der Stadionwälle, Philippeion, Echohalle.
IV. od. III. Jahrh.	„Leonidaion" (späteres „Nero-Haus", wohl einst schon zur Agnaptos gehörig), Metroon, Westaltismauer, Palaestra (?).
III. Jahrh. (?)	die Gymnasionhallen.
Aus römischer Zeit	die Südhalle, Umbauten im „Nero-Haus" und meinem Leonidaion, Exedra, Thor am Gymnasion.

Nur diese letzte Kategorie — so können wir jetzt wohl schon schliessen und nicht blos behaupten — darf und wird bei Pausanias ausfallen: sie thut es auch. Nebenbei bemerkt, lebte Olympia etwa vom Ausgang des vierten Jahrhunderts an wie Athen von fremden, besonders fürstlichen Gönnern (vgl. die Beigaben II. und III). Dem Leonidas bin ich bisher vergeblich nachgejagt; ich weiss, dass es auch Droysen so gegangen ist. Aber ich hoffe, es gelingt noch einmal, ihn in der Sphäre der Griechen zu finden, die unter den Diadochen oder Epigonen ihr Glück suchten und fanden, wie der grosse „Condottiere" Diogenes im Piraeus, Glaukon und Chremonides in Aegypten auch, wohl Tydeus der Eleer VI 16, 2 und der Makedone Aristolaos VI 17, 3. Für einen derartigen Leonidas verweise ich hier im Vorübergehen auf die Inschrift in dem Smyräer *Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη* II n. ρος', welche mir in genauerer Abschrift vorliegt (und die nebenbei beweist, was bezweifelt worden ist, dass Tralles einst Seleukeia hiess).

Im ersten Jahrhundert nach Christus ist in Olympia — wie im Beginn der Kaiserzeit auch anderswo, besonders in Kleinasien — nach Ausweis der Inschriften noch einmal ein Aufschwung erfolgt; in grossen elischen Familien vererben sich die ehrenvollen Stellungen am Heiligthume (A. Z.

[9]) Alles auf Mummius bezügliche, die Widmungen von Reiterstatuen an Zeus: n. 10+11, 132; 291, 292; — die von der Eleerstadt errichteten Ehrenstatuen: n. 12 und 131 — und die der Legaten: n. 133—37 — hat sich auf dem Raum von der Mitte der Ostfront bis zum Buleuterion gefunden. Ich möchte nicht mehr als ganz sicher hinstellen, dass bei Pausanias da Alles in Ordnung ist; doch hat er wenigstens des Mummius Weihgeschenke in derselben Gegend beschrieben VI 15, 4 und 8.

1877 S. 191 n. 94 vgl. n. 200 und S. 196 n. 96. n. 147. n. 268. n. 352. 1881 S. 185).

Und wie sah die olympische Ebene zur Zeit des Pausanias aus? Auch davon erzählen die Inschriften. Etwas wüst mag es wohl schon gewesen sein: wie n. 221, die oben citirte Daidalos-Inschrift, so war auch manches Andere zum zweiten Male verwendet, wie A. Z. 1877 S. 42 n. 50 und S. 190 n. 88, 1878 S. 176 n. 190, 1879 n. 291. Anderes war zugestutzt und erneuert worden, z. Th. weil das Aeltere unlesbar geworden war, wie VI 15, 8 [10]), wie n. 91 (= n. 25 unter den „37") die Inschrift des Tellon, n. 275, 329 (Philonides), wie die Unterschriften zu den Legaten des Mummius (n. 135—137, auch n. 138?). Vgl. n. 119, auch n. 61 und n. 105, wo die Künstlerinschriften wenigstens wesentlich jünger aussehen als die Weihinschriften. Beispiele von Erneuerungen sind auch 11 und 291 (Mummius) im Verhältniss zu 132 und 292. So könnte auch des Damagetos Inschrift durch eine andere ersetzt gewesen — sie also nicht gegen Pausanias entscheidend sein — wenn nicht Baton, Tellon, Mummius auch zeigten, dass selbst dann die frühere Inschrift bleiben konnte.

Und später? Die oben gegebenen Listen bergen ein paar unscheinbare, aber bedeutungsvolle Zahlen: der letzte datirte und datirbare olympische Sieger fällt in Ol. 257, die letzte Ehrenstatue Ol. 261, ebendahin die damit verbundene Cultliste, welcher die späteste jetzt in Olympia gefundene Tafel um sechs Olympiaden vorangeht (s. oben). Damit befinden wir uns um die Mitte und jenseits der Mitte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts. Noch Jüngeres blieb uns nicht, wenigstens nicht nachweisbar. Beredt sind diese Zahlen wie nur ein menschlicher Mund: sie erzählen von Pest und Gotennoth, und wie wohl diese beiden Elemente es gewesen, welche dem antiken Leben hier — und etwa bloss hier in Griechenland? — sein zeitliches Ziel gesetzt haben [11]). Gerade der erste der Züge, welcher das eigentliche Griechenland traf (266 bis 267 n. Chr. s. IV. Beigabe) muss eine furchtbare, schreckhafte und vielfach auf die Dauer lähmende Wirkung hervorgebracht haben. Der letzte Wohlthäter auf dem Boden Olympias, der auch jene Noth noch erleichtert haben mag und mit Ehren gefeiert wird, während seine Gattin das einzige weibliche Ehrenamt zu Olympia bekleidet (s. n. 30), ist ein verschollener Eleer, der Alytarch T. Flavius Archelaos [12]). Auch die in jenen Zahlen beschlossene Erkenntniss ist einer der herrlichen Funde auf dem Boden der Altis. Und nach der Mitte des III. Jahrhunderts? Die Spiele währten ja noch fort; freilich wer will sagen, in welcher Umgebung und mit welcher Ausstattung? Die Bauverständigen könnten uns wenigstens Einiges darüber sagen. Wie weit das Dogma wahr ist, dass Alarich und die Seinen die Ebene und ihre Denkmäler geschädigt, weiss ich noch weniger als Andere, da ich nicht einmal weiss, wie die Ebene im 4. Jahrh. und nun gar am Ausgang desselben aussah. Nur auf eine bemerkenswerthe Thatsache sei hier zum Schlusse noch hingewiesen, wie wenig relativ unter den Skulpturfunden hinausweist auf Verlorenes, und wie in Uebereinstimmung damit auch vereinzelte Inschriftfragmente relativ selten sind, während die meisten im Laufe der Zeit als je zusammengehörig sich ergeben haben und schon durch den gemeinsamen Fundort auch auf keine weite Verschleppung zu deuten scheinen: so die Fragmente von nn. 117. 133—137. 152. 231. 259. 408; dass Zusammengehöriges zusammenblieb, zeigen auch die Mummius-Steine, dann n. 17:141. 195:196. Doch mag im Gegensatz dazu auch auf n. 271 und 371 verwiesen werden.

Im Ganzen ist über einen schon — wodurch? — bestimmt abgeschlossenen Vorrath ganz erhaltener oder zusammengehöriger Objecte hier, wie z. B. beim pergamenischen Altar, die letzte Zerstörung hereingebrochen.

So schillern denn die Eliaca des Pausanias in

[10]) Dass die Inschriften des Praxiteles, Atotos u. s. w., dann z. B. 424. 428 bei Pausanias nicht eine Spur hinterlassen, hat man auf allerhand künstliche Art erklären wollen; die Werke seien verschwunden gewesen u. dergl. Die einfachste Lösung bietet die Annahme, welche ich oben schon einmal kurz benutzt, dass in der Quelle des Pausanias die Berücksichtigung der Plastik erst mit dem V. Jahrh. begann.

Für „Atotos" scheint noch Niemand auf eine Grabschrift von Pantikapaion aus dem IV. oder III. Jahrh. verwiesen zu haben: *Θῦς Ἀτώτεω Compte rendu* für 1874 (Petersb. 1877) S. 107. Ἄτωτος: Ἀτώτης = Ἀλκέτος: Ἀλκέτης u. aa. Vgl. auch C. Keil, Anall. p. 159 f. n. 2, wo die Beispiele leicht zu vermehren sind.

[11]) Ueber die Ereignisse verweise ich ausser auf Fallmerayer, Morea I S. 96 f. und auf Hertzberg, Griechenland unter den Römern III S. 161. 169. 193, besonders auf die vierte Beigabe, welche ich meinem Freunde und Collegen Felix Dahn verdanke, der allerdings durch die Annahme geringer Zerstörungen sich wesentlich z. B. von Hertzberg unterscheidet.

[12]) Ist der Alytarch in jener Zeit die Hauptperson geworden wie z. B. bei den Olympien zu Antiochia? s. Malalas p. 286 ed. Bonn.

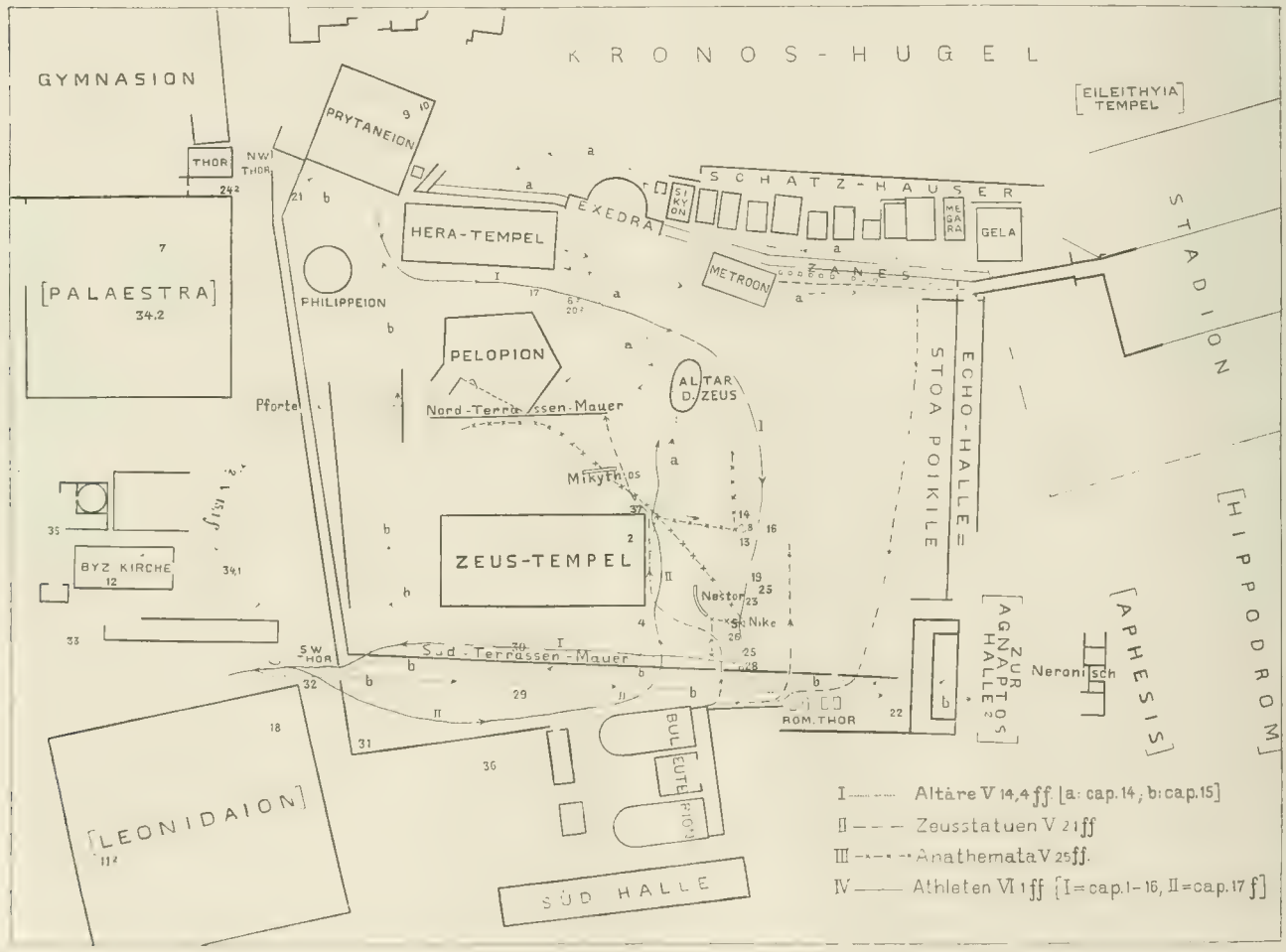
allerlei Farben, ohne dass man bis jetzt ehrlicher Weise eine derselben als die eigene des Schriftstellers, noch auch alle als Schattirungen einer Grundfarbe bezeichnen könnte. Kunstgeschichte und Siegerlisten, Zeiträume verschiedener Ausdehnung umfassend, topographisch angeordnete Umgänge, ἔφοδοι, nach Götter- und Menschenbildern gesondert, und Beschreibungen der Bauten sind da zusammengebraut. Letztere vielleicht einheimischen Ursprungs, worauf mich auch jetzt noch das Lob des Alkamenes gerade in den Eliacis führt und die „ἐπιχώριοι“ Libon und Leonidas, was mir bedeutungsvoll gesagt erscheint (vgl. *tit. stat.* p. 5 u. 56). Die Analyse kann bisher zwar einzelne Bestandtheile, aber nur im Allgemeinen deren Charakter angeben, am wenigsten wie weit sie oder einige derselben etwa ursprünglich zusammenhingen und wie der Weg beschaffen, den sie bis zur Periegese des Pausanias zurückzulegen hatten. Soviel ist allerdings klar, dass Pausanias nirgends nach den ersten Quellen gearbeitet, sondern durchgängig aus schon abgeleiteten Werken, nicht einem einzelnen compilirt hat.

Das ist der Punkt, an dem wir stehen, mag er dem Ziele thatsächlich fern und daher zunächst unbefriedigend sein, wissenschaftlich ist er demselben nach meiner Ueberzeugung — und hoffentlich auch derjenigen Anderer — ungleich näher als der Standpunkt, welcher durch den hastig und vorzeitig aufgegriffenen und eigensinnig oder gedankenlos festgehaltenen Namen des Polemo bezeichnet wird. Und dies wird auch dann wahr bleiben, wenn sich einmal herausstellen sollte, dass ein Theil der Belehrung bei Pausanias wirklich dem Polemo verdankt wird.

Erste Beigabe.

Die Inschriften und die Topographie der Altis.

(In der folgenden Situationsskizze sind die Fundorte der „37“ Inschriften mit den entsprechenden Zahlen bezeichnet.)



Die Athletenperiegese bei Pausanias beginnt beim Heraion, einem festen Punkte, wo die Altarperiegese in der Altis endet, und zwar südlich unterhalb — im Norden ist kein Platz; ἐν δεξιᾷ steht hier wie

V 24, 3 und häufiger, als wenn der Bau spricht. Die Inschriften 9 und 10 werden daher nur wenig nach N. verschleppt sein; 11 und 12 sind allerdings auffallend weit im W. resp. S.W., aber wer steht uns denn dafür — und dies sei allgemeiner gesagt — dass ihre bei Pausanias erkennbare Aufstellung ihre letzte im Alterthum war? Nur in der unmittelbaren Umgebung des Zeustempels dürfte wenig geändert sein. Bei 13 befinden wir uns schon vor der Ostfront, an der es nun bis 28 entlang geht; nur 17. 18. 20. 24 fallen heraus, doch ist dabei zu bemerken, dass 17 erneuert und wieder benutzt, 18 gut verbaut gefunden wurde. 29—35 führen uns südlich vom Tempel auf der Terrassenmauer bis in die Nähe der byzantinischen Kirche. 36 mag ja etwas verschleppt sein, hat aber gewiss wie die Stele des Deinosthenes nahe bei dem Tenedier Demokrates gestanden und führt uns wieder zurück. Und was zeigt sich da bei Pausanias (VI 17)? Er ist umgekehrt, er hat einen anderen Weg, eine andere ἔφοδος begonnen, und zwar vom Leonidaion aus „rechts", an der Strasse entlang, wo die vielen Basen, auch die des Metellus, erhalten sind, unterhalb der Terrassenmauer, welche hier die scharfe Theilung in „rechts" und „links" äusserlich rechtfertigen mochte, obgleich das bei Pausanias befolgte System diese Annahme kaum nöthig macht. Schon hieraus folgt, dass das Leonidaion im Westen war. Dasselbe ergiebt sich V 15, 3, wo der Bau ebenfalls als Ausgangspunkt einer Wanderung erscheint, bei der „rechts" und „links" in Frage kommen, und wo „links" gehend der Wanderer sofort beim Opisthodom des Zeustempels ist. Verhält sich das so — und wer die Periegese bei Pausanias vorurtheilsfrei liest, merkt überall wenigstens die strict topographische Absicht — dann ist das Leonidaion kein Anderes als der räthselhafte Südwestbau, und das Thor neben ihm, von dem die ἀγυιά es trennt, ist das festliche, wenigstens einst gewesen, trotz seiner — jetzigen? — Kleinheit, und hier wird man es zunächst auch suchen, denn im Westen mündete doch wohl auch die ἱερὰ ὁδός, die von Elis kam V 25, 7. Und da steht das Leonidaion auch gut und richtig — nicht auf der Stelle des Neronischen Hauses, als profanes καταγώγιον, was es gewiss von vorn herein war, wie die Thebaner ein solches in Plataeae πρὸς τῷ Ἡραίῳ bauten, auch das von bedeutender Grösse, 200 Fuss (Thukyd. III, 68). So betraten die Aufzüge die Altis — wie die Burg von Athen — im Westen und zogen an der Südseite entlang, wo der Weg bei Pausanias dreimal führt, zur Ostfront und zum grossen Altar. Einer späteren Zeit — wenn nicht blos Nero — mag es dann „sinniger" erschienen sein, gleich auf den grossen Altar los zu marschiren. Die Mauer im Westen der Altis war gewiss niemals bedeutend, so dass der imposante Südwestbau als bequemer Orientirungspunkt dienen konnte. Dem Umstand, dass auch noch dort einzelne Denkmäler sich befanden, mag die etwas krampfhafte Art zuzuschreiben sein, wie bei Pausanias gerade das Lageverhältniss des Leonidaion zur Altis zu präcisiren gesucht wird, eine Stelle, die für seine Autopsie nur sehr leicht ins Gewicht fällt. Aber wunderbar wäre es allerdings nach allem oben Bemerkten, wenn ein so bedeutender Bau des 4. Jahrh. bei Pausanias fehlen sollte. Was das Haus des Nero früher gewesen, weiss ich nicht; es mochte aber schon mit der Agnaptoshalle zusammenhängen.

Hier nun sei mir für einen weiteren Kreis gestattet, meine topographische Anordnung einmal auf die ganze Periegese der Altis bei Pausanias anzuwenden. Dabei thut mir besonders leid, aphoristisch aussprechen zu müssen, was wenigstens nicht aphoristisch gedacht ist.

Wenn man den Pausanias nicht vielfach nur *ad hoc* gelesen hätte, so würde man längst gemerkt haben, dass ein Grundzug — auf ihn geht oben S. 115 — allerdings allen Büchern gemeinsam ist: das System der Wanderung ist dasselbe in Athen wie in Theben (besonders beim Proitos-Thor deutlich), in Argos wie in der Altis. Ich denke dasselbe später einmal eingehender zu behandeln; hier nur so viel: der Perieget geht bei seinen Beschreibungen von Punkt *A* in der bestimmten Richtung einer Seite desselben, soweit er überhaupt kann — z. B. von der einen Marktseite bis zur Enneakrunos (wie konnte man das als „Episode" bezeichnen?) — dann geht er wieder vom Ausgangspunkt aus und verfolgt eine andere Seite desselben wiederum mit der ganzen anschliessenden Flucht u. s. f.; so kann es kommen, dass, was einander ganz nahe aber gegenüber steht, durch Capitel getrennt wird: so auch hier V 15, 3ff. Das liegt im System. Zuletzt kommt die Mitte. Von wem nur dies überaus seltsame System ursprünglich herrühren mag? Soviel scheint mir gewiss: von einem Autopten nicht! Läge eine moderne Erscheinung dieser Art vor, so würde ich mir dieselbe nur so zu erklären wissen, dass die Beschreibungen in der Studirstube auf Grund eines Stadtplanes angefertigt wurden von Jemandem, der keine oder nur eine flüchtige Autopsie besass.

Auf der Situationsskizze sind die Wanderungen

nur ungefähr bezeichnet, z. B. konnte man der Ostfront des Zeustempels in ihrer Mitte wegen der davor befindlichen Rampe nie so nahe kommen.

Die Namen der unzweifelhaften Punkte in derselben werden gesperrt gedruckt, die „Titel“ cursiv.

V 10—12 Zeustempel.
13 Pelopion.
13, 8 Zeusaltar.
14, 4 ff. *Altarperiegese*, beginnt wohl beim Zeustempel, nach Opferordnung, doch war auch innerhalb dieser die topographische Ordnung vielfach gewahrt; das zeigen schon die Conjunctionen die fast durchaus räumlicher Bedeutung sind.
V 14, 6. 7 zum grossen Altar; vorher die *θεμέλια οἰκίας Οἰνομάου*, die V 20, 6 genau an derselben Stelle, auf dem Wege vom Altar zum Tempel, genannt werden.
14, 8 vor dem Heraion, wo der Altar freilich richtiger im Süden gesucht wird, 9 vor dem Metroon, dann am Stadion; nun zurück auf der Terrasse oder auch unten nach W., zum Sikyonierschatzhaus; auf dem kleinen Hügel über dem Heraion mag auch das Gaion zu suchen sein.
14, 10 durch einen Sprung, den zu markiren auch P. nicht versäumt, wieder beim grossen Altar und am Temenos des Pelops.
Damit ist N. NO. und O. des Tempels abgethan.
V 15, 1 Wiederum markirter Sprung: *ἐργαστήριον* (im W. zu suchen, „wer sich von da umwandte zur Altis befand sich dem Leonidaion gegenüber“; Leonidaion, von da
15, 3 „links“ bis zum Opisthodom des Zeustempels (auch diese Stelle und § 7 scheint mir von grösster Bedeutung für die westliche Lage des Leonidaion), dann
15, 4 „rechts“ vom Leonidaion (s. oben) an der Proedria — nahe dem Buleuterion — zur *ἄψεσις* und dann
15, 6 von der Agnaptoshalle ausdrücklich wieder zurück (*ἐπανιόντι*)
Damit ist auch S. und SO. beendet, und da auch W. unmittelbar am Zeustempel abgethan, so geht es nun
15, 7 gleich zum Heraion-Opisthodom, wodurch denn mit dem NW. der Umgang gründlich zu Ende geführt ist.
V 16 Heraion. V 20, 6 *Οἰνομάου κίων* s. V 14, 7. V 20, 9 Metroon. Damit werden die Hauptbauten abgethan. Das Philippeion erscheint um so ungeschickter eingefügt, als
V 21 *die Periegese der Zeusstatuen* wieder beim Metroon einsetzt.
bis V 22, 1 Die Zeusstatuen bis zum Stadioneingang
22, 2 das Hippodameion und
22, 5 an der Poikile entlang, räumlich: *προελθόντι δὲ ὀλίγον*.
V 23, 1 Sprung, daher nach der Regel wieder markirt: P. geht neben dem Eingang am Buleuterion hinaus und dann wieder nach N. wo ein Zeus vor Kleosthenes' Wagen, welcher VI 10, 6 vor dem Tellon im SO. des Zeustempels, wohl ausserhalb der Nikebasisfluchtlinie genannt wird (wo auch Basen). Neben dem ein anderer Zeus und dann bei Gelons Wagen, der VI 9, 4 nur zwei Stellen vor Kleosthenes genannt wird und der Ostfront wohl etwas näher war. Von der Mitte derselben kehrt die Beschreibung wieder zurück zum Buleuterion, um dann zu einem zweiten Giro unmittelbar auf die Ostfront los zu gehen, an deren Südecke — denn der Tempel spricht —: „*ἐν δεξιᾷ*“ (s. oben)
V 24, 3 den Zeus der Lakedämonier zu finden.
4 am Tempel
5—8 zum und am Pelopion.
Die zwei Zeusgiri vor der Ostfront erklären sich sehr einfach daraus, dass gerade dort die Statuen des Gottes sich drängten
24, 8 zurück zum Buleuterion, *πρὸς τῷ τείχει τῆς Ἄλτεως*. Ich stehe nicht dafür, dass die Quelle des Pausanias, der unter dem *τεῖχος* nur die Umfassungsmauer versteht (V 25, 5. 7), nicht auch die Terrassenmauern so bezeichnet hat, auf denen doch nachweislich Kunstwerke standen.
24, 9 im Buleuterion.
Auch die unbefriedigende und wohl lückenhafte *Periegese der Anatheme* setzt meiner Ansicht nach
V 25, 2 in der Nähe des Buleuterion ein und geht zunächst nach N., wie die Zeusgiri, über Nestorbasis und Nike zum Pelopion (27, 1), dann hinaus zur Palaestra wegen Inschrift 7 von den „37“?
27, 9 werden die Stiere nachgeholt und § 11 mit dem Tropaion geendet in der Mitte, wie es das System mit sich brachte.

Ueber den Athletengiro, wenigstens den ersten grossen VI 1—16, ist im Eingang der Beigabe gesprochen worden. Der zweite ganz kurze ist schwierig, wenn man nicht annimmt, dass vom Süden des Tempels aus zur unmittelbaren Nähe der Ostfront abgeschwenkt wird, ein Weg, der als eine solenne *ἔφοδος* auch vorher zwei Mal erkannt und hier vielleicht durch Inschrift 37 (VI 17, 7 Gorgias) markirt wird, wenn wir annehmen, dass auch diese nicht weit verschleppt ist; dass aber die Erwähnung desselben nicht etwa als ein Einschiebsel oder eine Abschweifung zu betrachten ist, ist für Jeden klar, der sich etwas mit der Art des Schriftstellers vertraut gemacht hat.

Nebenbei bemerkt ist auch hier die Westlage des Leonidaion erkennbar; dass Pausanias den ersten Giro im Westen endet, kann und darf Niemand

bestreiten; läge das Leonidaion im O. oder SO. so würde ein Sprung markirt sein; statt dessen wird der Endpunkt des ersten Giro offenbar als Beginn des zweiten bezeichnet, von dem nur ein verschiedener Weg *ἐν δεξιᾷ* eingeschlagen wird. Wie die Wege sich dem Wanderer aufzwangen, kann der jetzige Zustand nicht mehr lehren, nur im Pausanias spürt man es. Dass man jetzt in der Altis gehen kann, wie man will, darf darüber nicht täuschen, noch es vergessen machen.

VI 19 f. Thesauren und Hippodameion (N. und NW.).
20 f. die Spielplätze (O.).
21 Gymnasion und jenseits des Kladeos (W.).

Die Vorlage (oder Vorlagen) behandelte die Altis *plenissime* und strict topographisch.

Zweite Beigabe.

Gönner Olympias.

Die Ueberschrift ist nicht streng zu nehmen, theilweise hat sie nur einen hypothetischen Charakter, theilweise trifft sie entschieden nicht zu. Nur auf Möglichkeiten soll hier hingewiesen — nicht Behauptungen in die Luft gebaut — werden bei der Zusammenstellung derjenigen, bei welchen irgend eine, besonders wohlwollende Beziehung zu Olympia erkennbar ist, die Beantwortung der Frage angedeutet, wer baute in Olympia vom III. Jahrhundert an? Jene Kreise, vor Allem die der Diadochen und Epigonen müssen es gewesen sein, welche unmittelbar oder mittelbar Olympia Jahrhunderte lang gleichsam am Leben erhielten, wie sie Athen erhielten.

Ich zweifle nicht, dass das Nachfolgende noch zu vermehren wäre, bin aber überzeugt, dass der Gesammteindruck dadurch nicht geändert würde.

1) Philipp von Makedonien stiftet das Philippeion und seinen Inhalt Paus. V 20, 9 f. vgl. Arch. Ztg. oben S. 66 ff.
2) Philipp, Alexander, Seleukos zu Pferde, Antigonos zu Fuss vor der *Ostfront* des Zeustempels VI 11, 1.
3) Antigonos (— 301) und Seleukos (— 281) *im Süden des Zeustempels* geweiht vom Eleer Tydeus VI 16, 2.
4) Elis kränzt Demetrios (— 283) und Ptolemaios I (— 283, Dank für das Verdienst Diod. XIX 87) und (späteres) Seitenstück: Hellas kränzt Antigonos (— 220) und Philipp (V — 178) *im Süden des Zeustempels* VI 16, 3 (vergl. ebenfalls im Süden das Weihgeschenk der Byzantier: Demetrios (— 283) und Antigonos (— 239) VI 15, 7, wo ich die Beziehung der Inschr. n. 254 doch nicht so ohne Weiteres abweisen möchte. Eines aber bestätigt sie, dass nämlich die meisten derartigen Statuen — wie schon der Bematist Philonides — im Süden des Zeustempels standen).
5) Ptolemaios I (— 283) s. 4, seine Statue VI 15, 10 im Süden des Zeustempels. Ein Weihgeschenk desselben war die Statue eines Unbekannten VI 3, 1 vgl. unten n. 9.
6) Ptolemaios II (— 246) und Arsinoe von Kallikrates errichtet, Inschr. n. 193 (vgl. A.Z. 1880 S. 191 f.) vor der Echohalle.
[7) Ptolemaios II von Aristolaos dem Makedonen geweiht auch im S. des Tempels VI 17, 3, in welchem Sinne etwa, dafür vgl. Inschr. n. 258.]
8) Ptolemaios zu Ross VI 16, 9 im W. des Tempels, nur drei Stellen von des Athener Glaukon Wagen und Statue, weshalb ich das Werk auf den zweiten Ptolemaios beziehe, vgl. Zeitschr. f. Oest. Gymn. 1882 S. 170 f.
9) Ptolemaios III (— 221) errichtet den Glaukon, s. Zeitschr. a. O., und zwei laked. Könige Inschr. n. 195. 196 (im Heraion verbaut).
(Auch vom laked. König Areus waren 2 Statuen, eine zu Fuss, eine zu Ross, Weihgeschenk der Eleer im SO. des Tempels VI 12, 5 und eine dritte Statue im S. VI 15, 9).
10) Pyrrhos (— 272) im S. des Tempels vom Eleer Thrasybulos VI 14, 9 (vgl. VI 2, 4. 13, 11).
10*a*) Olympias des Pyrrhos Tochter Inschr. 355 aus dem NO. der Altis.
11) Nikomedes von Bithynien v. Elfenbein V 12, 7 im Zeustempel.
12) Antiochos (welcher?) schenkte den Vorhang im Tempel V 12, 4.
13) Mummius s. oben Anm. 6 und Paus. V 10, 5; 24, 4 und 8.

Molpion (VI 4, 8) und Pantarkes (VI 15, 2) genüge es, hier nur zu nennen, ebenso Leonidas (ein Name, der hier nur in der späten Ehreninschr. n. 99 vorkommt).

Die Stiftungen des Herodes Atticus bestätigt noch der Ziegelstempel n. 15; viel früher, wohl in das IV. Jahrh. v. Chr. fallen die im NW. der byzantin. Kirche vor dem Rundbau gefundenen Ziegel 410. 411; letzterer sicherlich von einer Stiftung. Ueber 410 — *ἄδοχος* will ich hier noch keine Vermuthung äussern.

Sowohl weil es vielleicht in diesen Zusammenhang gehört, als auch besonders weil Manches daraus gelernt werden kann, lasse ich hier schliesslich kurz die Ehrenstatuen in zeitlicher Ordnung folgen, welche die Eleer auf dem Boden der Altis gestiftet haben. Sie zerfallen in zwei grosse Kategorien:

1) *Ἡ πόλις τῶν Ἠλείων* ehrt:

im III. Jahrh. v. Chr.	den Aetolier Physkos n. 59, vergl. A.Z. 1878 S. 102.
im II. Jahrh.	den Polybios n. 112, den Mummius n. 131.
im I. Jahrh.	den C. Servilius Vatia n. 113 vgl. A.Z. 1878 S. 103. Charon und ? n. 232. — Roma n. 264.
um das I. Jahrh.	Maliadas Charola Eleus n. 294.
im I. Jahrh. n. Chr.	Tiberius n. 26, den P. Alphius Primus (die El. und *Ῥωμαίων οἱ ἐγγαροῦντες*) n. 38. — Appollonios (Eleer?) n. 40. — Antimachos v. Athen n. 170. — M. Maecilius Rufus n. 263.

I.—II. Jahrh. n. Chr. die El. Frauen auf dem Hemikyklion vor dem Tempel n. 52 f. — Gorgilos den Eleer n. 122. Gellios (Zeuspriester?) n. 124. *Λεο . . .* n. 105.

II. Jahrh. n. 73 ff. n. 151 ff. Familie des Herodes Atticus.

Als Grund wird, wenn überhaupt, angegeben *ἀρετή* und *εὔνοια*, oder *ἀρετή* allein.

2) *ἡ πόλις ἢ τῶν Ἠλείων καὶ ἡ Ὀλυμπικὴ βουλή*:

Zw. 4—19 n Chr. Germanicus und Drusus n. 144 vgl. A.Z. 1879 S. 142.

sonst im I. Jahrh. n. Chr. Baebia Procla, Gattin eines Fl. Leonidas n. 99. Alexion (?) n. 235.

I. oder II. Jahrh. Antonia Kleodike n. 66. Numisia Teisis n. 67. T. Flavius Herakleitos ein Phaidynt n. 100 (statt *πόλις* hier *δῆμος*). Tib. Claud. Nikeratos n. 80 *ἐν τῇ σπάνει τῶν ἐπιτηδείων ἀγορανομήσαντα*).

im II. Jahrh. n. Chr. Claud. Lyson und Claud. Lukenos n. 14 vgl. n. 200, wo auch Tib. Cl. Agias. — Antonia Baebia Demeterpriesterin (wie n. 30) n. 330. Ol. 234 — P. Memmius Philodamos n. 341 (wo auch statt der *πόλις* der *δῆμος* und wo die Mutter stiftet). Lukene Claudia n. 352. Messalinus n. 367.

im II. oder III. Jahrh. P. Aelius Antonius, Redner aus Antiochia n. 81. Cl. Polyneikos n. 201.

im III. Jahrh. Ein Römer n. 265. C. Asinius Quadratus, Historiker n. 342.

Die *ὀλ. βουλή* allein erscheint nur in wenigen Inschriften des II. oder III. Jahrh. n. Chr.: n. 46 (ein Alytarch). n. 345 n. 353. C. Jul. Philippos aus Tralles Ol. 232. Ausdrücklich mitbeschliessend, hauptsächlich beim *κοινόν* der Achäer erscheint sie vom I., vielleicht gar erst im II. Jahrh. n. Chr.

Dritte Beigabe.

Die ältesten Ehrenstatuen zu Ross.

Es ist in der Aufzählung der Fürsten von Reiterstatuen die Rede gewesen; solche gab es ja früh als Siegeszeichen und auch als Grabdenkmäler (s. Athen. Mitth. IV 291 cf. 167). Als blosse Ehrenbilder entwickeln sie sich offenbar aus der Schlachtendarstellung und datiren von Lysipp (Overb. SQ. 1485 ff. vgl. 1522). Philipp, Alexanders Vater, ist der erste Regent, von dem wir — oben unter n. 2 — eine (offenbar lange nach ihm, durch Antigonos?) errichtete Reiterstatue kennen, dann Alexander und die Diadochen (oben in der zweiten Beigabe n. 2 und 8; s. auch zu 9). Als ein Vorrecht der Fürsten nicht blos, sondern geradezu nur der Herrscher erscheint es noch bis nach der Mitte des II. Jahrh. v. Chr. Es wäre von Interesse, die Frage der Reiterstatuen in grösserem Zusammenhange zu verfolgen. Hier sei nur einiges Charakteristische in zeitlicher Folge genannt:

Ol. 123, 2 = 286/5 v. Chr. *C. I. Att.* II 312 für Audoleon: *στῆ[σαι δ']αὐτοῦ καὶ εἰκό[να χ]αλκῆ[ν] ἐφ' ἵ[π]που ἐν ἀγορᾷ.*

278 v. Chr. *C. I. Gr.* II 3595 in Ilion: für Antiochos Soter eine *εἰκὼν χρυσῆ ἐφ' ἵππου* im Athena-Heiligthum *ἐπὶ βήματος λευκολίθου.*

Aus der zweiten Hälfte des III. Jahrh. *C. I. Att.* II 410 nach Pittakis; doch scheint mir die Ergänzung gerade deshalb fraglich, weil es sich da kaum um einen Souverain handelt.

Hieron des Hierokles S. hatte ein Reiterbild und eines zu Fuss durch seine Söhne erhalten. Pausan. VI 12, 4.

Zwischen 180 und 170 ist der Beschluss der Aetoler, *bulletin de l'école fr.* V 372 zu setzen, wo Eumenes II und seine Brüder goldene Statuen erhalten, und gesagt wird *στεφανῶ]σαι ἕκαστον αὐτῶν εἰκόνι χρυσέαι, τὸμ μὲν βασιλέα ἐφ' ἵππου, τοὺς δὲ ἀ[δελφοὺς πεζικᾶι*; letzteres besonders charakteristisch.

Offenbar Attalos II (159—138) ist gemeint in dem Decret von Aptera auf Kreta, *bulletin* III 425 f. Rath und Volk beschliessen *στεφανῶσ[αι] βασιλέα Ἄτταλον εἰκόνι χαλκέαι τελείαι, εἴτε κα [βώ]ληται πεζόν, εἴτε κα ἐφ' ἵππωι, ἃι κα προαιρῆται.*

Auf Attalos III geht die Inschrift von Klissekali (Abhandlungen d. Berl. Akad. 1872 S. 68, *μουσ. κ. βιβλ.* 1880 S. 141), — die sich doch wohl auf Pergamon bezieht — *στῆσαι δὲ αὐτοῦ καὶ εἰκόνα χρυσῆν ἔφιππον ἐπὶ στυλίδος μαρμαρίνης παρὰ τὸν τοῦ Διὸς τοῦ Σωτῆρος βωμόν.*

G. Hirschfeld.

Vierte Beigabe.

Die Züge der Germanen nach Griechenland.

Meinem verehrten Collegen Herrn Prof. Felix Dahn werden die Fachgenossen mit mir für die Mittheilung der folgenden Bemerkungen den lebhaftesten Dank wissen.

„Entsprechend Ihrem Wunsche stelle ich kurz zusammen, was sich den Quellen über Zerstörungen durch Goten und Germanen in Griechenland entnehmen lässt. Vorauszuschicken ist, dass diese Züge theils Ansiedelung auf dem flachen Lande bezweckten und erreichten, wobei Schädigung der Städte und der in ihren Mauern geborgenen Kunstwerke ausgeschlossen blieb, theils Plünderung des flachen Landes mit Vermeidung der befestigten und vertheidigten Städte. Es sind stets Ausnahmen, wenn Städte belagert worden; oft scheiterte die versuchte Belagerung. Also nur in den seltenen Fällen, in welchen uns Erstürmung der Städte ausdrücklich berichtet wird, haben wir Schädigungen der Kunstwerke für möglich zu halten; manchmal, aber sehr selten, wird Schädigung (durch Feuer)

ausdrücklich hervorgehoben, niemals aber werden diese Zerstörungen systematisch, absichtlich betrieben, wie etwa die Muselmanen Bildwerke zerstörten oder christliche Secten die Gotteshäuser oder Cultobjecte der Ungläubigen. Auch setzten sich die Germanen bei diesen Zügen nie dauernd in den eroberten Städten fest, so dass sie, wie etwa die römischen Nobili, das Material antiker Gebäude für Wohnhäuser oder Befestigungen verwendet hätten. Plünderung und Brand währte in den allerseltensten Fällen länger als einen Tag. Man zog ab, wenn man aus Tempeln und Palästen das leicht los zu Reissende von Goldmetall sich angeeignet hatte. Ganz ausnahmsweise lang währt nur eine Plünderung: die Roms durch die Vandalen; nur hier nahm man sich Zeit und Mühe, die Goldplatten vom Dach des Jupitertempels auf dem Capitol loszunehmen, und dieser unvergleichlich längste Besuch währte doch nur 14 Tage.

Aus dem II. Jahrhundert ist nur zu erwähnen die Erstürmung und Zerstörung von Opitergium (bei Aquileja) durch die Donau-Sueben a. 166/167 und das Vordringen der (dakischen, nicht germanischen) Kostuboken bis Elateia in Griechenland.

In das III. Jahrhundert fallen die Züge der Goten und anderer Barbaren, welche man unter den Namen „der skythische Krieg“ zusammenfasst. Von den fünf Zügen, welche man zwischen 258 und 269 unterscheidet, traf nur der von 266—267 Griechenland[13]): „Skythen“, Goten segelten durch die Dardanellen, verheerten die Inseln, landeten in Attika, nahmen Athen, drangen in den Peloponnes, nahmen Argos, Korinth und Sparta.

Auch Achaja, Boeotien, Epirus, Thessalien, Makedonien, Thrakien, Illyricum, Mösien wurden damals durchzogen[14]).

Im J. 269 landeten Goten, Heruler und Peukinen, nachdem sie Lemnos und Skyros, auch Rhodos und Kreta geplündert, in Attika, wurden aber von dem Athener Dexippos geschlagen. Dass auch 269 Athen eingenommen worden sei, ist Verwechselung mit der Einnahme von 267, begegnet erst in späten Quellen und ist durch Gelehrtenfabel als ganz unglaubhaft gekennzeichnet: die Eroberer seien im Begriff gewesen, alle Bücher, auf dem Markte gehäuft, zu verbrennen, aber auf Rath eines Häuptlings hätten sie den Griechen diesen gelehrten Tand gelassen, auf dass er sie auch fortan von der Waffenübung ablenke[15]).

Im IV. Jahrhundert blieb Griechenland bis 395 verschont; die Westgoten drangen nach der Schlacht von Adrianopel 378 nicht so weit südwestlich. 395 zog Alarich I. ohne Widerstand durch ganz Griechenland; Theben retteten seine starken Mauern, aber Sparta, Korinth, Argos, Tegea, Megara auch Athen wurden ohne jede Gegenwehr, daher gewiss auch ohne erhebliche Schädigung besetzt. Die Sage von Athena oder Achilleus, welche dem Gotenkönig drohend auf der Akropolis erschienen, wird auch von Apollon und Delphi erzählt; 396 zog Alarich friedlich ab nach Epirus.

Im V. Jahrhundert plündern im J. 465 vandalische Raubschiffe die Küsten von Griechenland, Peloponnes, Epirus, die Insel Zakynthos, ähnlich wahrscheinlich 475 jedesfalls Epirus (Einnahme von Nikopolis). (Dahn, Könige I S. 157 f. Urgeschichte I S. 169 f.) Die wiederholten Züge der Ostgoten gegen Byzanz zu Ende des V. Jahrhunderts trafen Griechenland nicht; 551—552 besetzt und verheert die Flotte Totelo's Kirkyros, die sykotischen Inseln, landet an der Küste von Epirus und sendet Streifschaaren bis Dodona, Nikopolis, Anchicus (Dahn, Könige II S. 235).“

Felix Dahn.

[13]) Denn im J. 250 vertheidigte der spätere Kaiser Claudius mit Erfolg die Thermopylen und schützte den Peloponnes gegen die Ostgoten.

[14]) Dieser erste Zug, der Griechenland berührt, scheint mir einen wichtigen Abschnitt in der Entwickelung desselben zu bilden. Hirschfeld.]

[15]) Vgl. Zosimus I 31—35. 42. 43. 45—46. Trebellius Pollio, Gallienus c. 13; Claudius c. 6—8. Dexippus bei Syncellus. Dahn, Urgeschichte I S. 229. II S. 206 f. v. Wietersheim-Dahn I S. 200 f.

EINE LUTROPHOROS.

(Tafel 5.)

Die hohe Amphora, deren vordere Darstellung auf Tafel 5 erscheint — die der Rückseite und die Form der Vase sind im Text abgebildet —, ist in sehr zerstörter Gestalt auf uns gekommen und hat deshalb und wegen ihrer ausserordentlichen Grösse der Zeichnung, nach Aussage des Herrn Dr. Fränkel, nicht gewöhnliche Schwierigkeiten gemacht[1]).

Die Vase stammt aus Sunion, ward jüngst für das Berliner Museum erworben und nebst anderen Erwerbungen in dieser Zeitschrift (1881 S. 258) von Treu kurz beschrieben. Form und Bild des Gefässes sondern sich aus der Masse der übrigen heraus und schliessen sich wieder mit anderen zu einer einheitlichen Gruppe zusammen, so dass eine Besprechung desselben zugleich einige Worte über die ganze Gattung nöthig macht und sich wohl der Mühe lohnt, wenn auch ein nach allen Seiten abschliessendes Resultat wegen des noch nicht genügend publicirten Materials sich nicht ergeben konnte.

Rings um den Bauch läuft in 0,345 m hohen Figuren die Darstellung.

Vorn stehen vier Personen paarweise einander gegenüber. Von den beiden mittleren, zunächst sich begegnenden Gestalten ist die zur Linken eine Frau, in ein breitumsäumtes Gewand gehüllt, das beide Arme freilässt und in reichen Falten bis zu den Füssen niederwallt. Ueber das lockige, diademgeschmückte Haupt fällt nach hinten der auf dem Hinterkopf leicht aufliegende, mit Fransen besetzte Schleier auf die Schultern herab. Sie trägt Ohrglöckchen und Armbänder[2]). Das Gewicht des Körpers ruht auf dem voll aufgesetzten rechten Fusse, der linke ist etwas gehoben und vorgesetzt; sie ist eben gekommen und macht nur auf einen Augenblick Halt. Zierlich hat sie ihr Haupt gesenkt, welches gleich dem der anderen Figuren im Profil erscheint, zierlich fasst sie mit Daumen und Zeigefinger der Linken den Schleier. Ihr rechter, ein wenig gebogener Arm hängt an der Seite herab und scheint eine langsam schüchterne Bewegung nach vorn machen zu wollen.

Zu der zögernd verschämten Haltung der Jungfrau, die sich auch in den, wie es scheint, niedergeschlagenen Augen ausspricht, steht in bewusstem Contrast der Jüngling ihr gegenüber. Fest tritt er auf dem rechten Fuss auf, während sein linker gehoben ist und nur noch mit den Zehen den Boden berührt. Er schreitet der Jungfrau entgegen, indem er das lockige, lorbeerumkränzte Haupt aufrichtet und den Blick auf die ihm gegenüberstehende heftet. Dem Blicke entspricht die Bewegung der Rechten. Denn während die Linke an das bis zu den Füssen reichende breitumsäumte Gewand fasst, welches rings um den Leib geschlungen

[1]) Die Vorderseite (Tafel 5) ist in $^2/_3$ der wirklichen Grösse, die Rückseite in $^1/_3$, die Form in $^1/_8$ abgebildet.

[2]) Diese mit einer vermuthlich weissen jetzt abgesprungenen Farbe aufgemalt, haben noch Spuren an den Armen sämmtlicher Frauen der Hauptdarstellung hinterlassen. Weiss aufgemalt wird auch die Perlenschnur in den Händen und die Innenzeichnung der Flügel des Eros gewesen sein, deren Spuren noch eben erkennbar sind.

über die linke Schulter herabfällt und über die Hälfte des Körpers frei lässt, streckt er die Rechte mit einem, so scheint es, gebieterischen Gestus der Jungfrau entgegen. Er fordert die Zögernde auf, ihm die Hand zu reichen, die er im nächsten Augenblicke erfassen wird, die Jungfrau mit sich zu ziehen. Dieser Sinn der Scene wird noch deutlicher gemacht durch Eros, welcher oben zwischen dem Paare schwebt, nackt mit grossen Flügeln und lockigem Haar, die Jungfrau mit einer Perlenschnur zu schmücken. Hinter der Braut — denn diese werden wir sonder Mühe hier erkennen — steht eine Frau mit einem ähnlichen Gewande bekleidet, das über den Hüften noch durch ein schmales Band gegürtet ist. Die Schwere des Körpers ruht auf dem linken Fusse, ihr rechter ist erhoben. Sie hat die Linke auf die rechte Schulter der Braut gelegt, die erhobene andere Hand nähert sich dem Haupte derselben. Sie scheint bemüht, den bei der Enthüllung herabgeglittenen Schleier mit beiden Händen aufzuhalten und in die gehörige Lage zu bringen. Von dem oberen Theil ist ausserdem noch ein kleines Stück des Kopfes übrig mit dem mäanderartigen Ornament einer Haube, gewiss der gleichen, wie sie die hinter dem Jüngling stehende letzte Frauenfigur trägt, die völlig erhalten ist. Diese entspricht in der Stellung, rechtes Standbein linkes Spielbein, genau der eben beschriebenen. Sie trägt einen feinen *χιτὼν ποδήρης* mit Halbärmeln, darüber das breitumsäumte Obergewand, das über der rechten Schulter genestelt und durch ein schmales Band über den Hüften gehalten ist; im linken Ohre ein Glöckchen. In beiden Händen hält sie je eine Fackel. Vor ihr hängt ein Lorbeerkranz bis zu ihrer Schulter herab.

Die Deutung unterliegt keinem Zweifel: es ist

der Augenblick dargestellt, wo die Braut dem Jünglinge zugeführt wird, um unter Fackelglanz und begleitet von ihren Freundinnen — die vielgenannten Mütter wird man kaum hier und auf ähnlichen Darstellungen ohne Weiteres erkennen dürfen — von dem Manne in ihre neue Heimat geleitet zu werden.

Die Rückseite (s. die vorige Seite) zeigt vier Frauen, flüchtiger gezeichnet und sehr stark zerstört. Nur mit Mühe hat man soviel für die Zeichnung retten können, als zum Verständniss der Scene nothwendig ist. Die Motive in Gewandung und Stellung sind von der Vorderseite herübergenommen: In der Mitte zwei sich gegenüberstehende Frauen, rechts und links an den beiden Enden die sich entsprechenden Gestalten, jedoch in umgekehrter Weise wie auf der Vorderseite; denn sie wenden den Blick nach aussen, der Haupthandlung zu. Diese Frauen, Freundinnen oder Dienerinnen der Braut, tragen Gegenstände herbei zum Schmucke derselben. Erkennbar sind die Tänien mit langen Fransen; mit der hohen in der rechten Ecke oben befindlichen Spitze weiss ich nichts rechtes anzufangen [3]).

Denselben Gegenstand scheint auch die links entsprechende Frau gehalten zu haben.

Durchaus ähnlich in Auffassung und Ausführung ist die arg zerstückte, herrliche Vase bei Heydemann Griech. Vasenbilder Taf. 10, 1 [4]), die aus Pikrodaphni in Attika stammt.

Auch hier wieder die Braut, die dem Jünglinge sich nähert. Leider ist in Folge der Verstümmelung die Handbewegung der Braut nicht erkennbar, auch die des Bräutigams nicht ganz deutlich. Zwischen beiden schwebt wieder Eros, diesmal etwas kleiner und auf den Bräutigam zu, die Doppelflöte blasend. Wieder stehen zu beiden Seiten die Frauen: die zur Linken scheint ebenfalls mit der erhobenen Rechten den Schleier zu ordnen, die zur Rechten hält die Fackeln; auch der Kranz vor ihr fehlt nicht, nur ist es ein Myrtenkranz. Ausserdem stand links noch eine zweite Fackelträgerin, wie aus einem kleinen Fragmente der Fackel zu erkennen ist. Die Rückseite zeigt wieder Frauen, die für die Toilette der Braut sorgen.

Die bekannten Vertreter dieser Vasengattung — denn dass wir eine solche hier zu erkennen haben, lehren uns schon die beiden Beispiele — sind nicht sehr zahlreich, da sie wegen ihrer zerstückten Gestalt selten in den Kunsthandel kommen [5]). Es sind schlanke Amphoren, von der Form unseres Gefässes, sämmtlich in Attika gefunden, oft mit hohlem Fusse und die meisten von sehr ansehnlicher Grösse [6]). Ueber die Ornamente, die ich leider wegen Mangels an publicirtem Material nicht so genau behandeln kann, als es wünschenswerth wäre, nur einige Andeutungen. Am häufigsten findet sich das von dem Fusse wie aus dem Boden aufsteigende, schmale, spitzblätterige Ornament, dann der bald mehr, bald weniger elegant behandelte, oft mehrmals wiederkehrende Mäanderstreif; häufig ferner das um den oberen Rand des Gefässes sich windende Schlangenornament (auf unserem Gefässe ist es weiss aufgemalt). Endlich findet sich auf fast allen Gefässen dieser Gattung an dem schmalen Hals zwischen den Henkeln jederseits eine rein decorativ gedachte weibliche Mantelfigur, auf einigen Vasen, so auf der unsrigen und zweien des Varvakion [7]) oben und unten durch einen umlaufenden Eierstab eingefasst.

Im wesentlichen dieselbe stattliche Grösse, dieselbe Form, dieselben Ornamente — man beachte

[3]) Für Griff oder Spitze eines Fächers oder Spiegels erscheint der erhaltene Rest wenig passend. Sollte es der lange spitze Deckelgriff einer Lekane sein, wie z. B. bei Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder Taf. 22, 1 die Frau zur Rechten trägt?

[4]) Beschrieben von Collignon, *Catalogue des vases peints du musée de la société archéologique d'Athènes* 500 (859).

[5]) Ausser den besprochenen sind mir folgende bekannt: im Varvakion: 872 = Collignon 502; 1316 = Collignon 503, abgebildet *Mon. dell' inst.* X, 34 und von Schreiber besprochen *Ann.* 1876, 333 ff.; in Berlin: 804, publicirt *Mon.* IV, 24 *bis*, kurz besprochen von Jahn, *Ann.* 1845, 430 ff. Eine Vase der Sammlung Saburoff, welche Herr Dr. Furtwängler demnächst publiciren wird.

[6]) Die grösste unter den mir dem Maasse nach bekannten ist die unsrige (1,04 m.), die kleinste die bei Collignon (502), die nur 0,27 m. misst. Die von Schreiber publicirte ist 0,80 m. hoch, die des Berliner Museums (804) 0,57 m.

[7]) Collignon 500, 502.

besonders die charakteristische Schlangenlinie —, dieselbe Herkunft zeigen die sogenannten Prothesisvasen[8]). Auch ihr Hals ist mit Figuren geziert, aber nicht mit den ruhigen Zuschauerinnen einer Hochzeitsfeier, sondern mit leidenschaftlich bewegten Frauen, die klagend mit erhobenen Händen entweder sich gegenüberstehen oder — und so klingt schön die Haupthandlung nach oben aus — zu beiden Seiten des Grabhügels sich befinden, auf dem eine hohe Amphora der bekannten Form aufgestellt ist. Dass hier eine innere Verwandtschaft, eine bewusste Anlehnung besteht, ist, glaube ich, Milchhöfer, der zuerst über diese Dinge Licht verbreitet hat[9]), unbedingt zuzugeben. Wir müssen auch unsere Vasen als sepulcrale Denkmäler fassen, als *ἐπιστήματα* der Gräber. Aber während die frühere Gattung nur trübe Prothesisdarstellungen kennt, so führt die unsrige nur heitere Hochzeits- und Liebesscenen uns vor.

Nach alledem wird man sich Milchhöfer's Schlusse nicht entziehen können, dass wir in diesen Vasen die *λουτροφόροι* zu erkennen haben, die man auf das Grab der Unvermählten stellte. Die alten Nachrichten über dieselben sind zwar schon des öfteren erörtert, allein wir können es uns nicht ersparen, hier noch einmal darauf zurückzukommen. Wir beginnen zunächst mit den Zeugnissen der Lexika: Harpokration u. *λουτροφόρος, λουτροφορεῖν* berichtet zuerst von der Sitte, dass durch den der Braut am nächsten verwandten Knaben das heilige Wasser zum Hochzeitsbade geholt wurde; dann fährt er fort: *ἔθος δὲ ἦν καὶ τοῖς ἀγάμοις ἀποθανοῦσι λουτροφορεῖν καὶ ἐπὶ*[10]) *τὸ μνῆμα ἐφίστασθαι, τοῦτο δὲ ἦν παῖς ὑδρίαν ἔχων. λέγει περὶ τούτων Δείναρχος ἐν τῷ κατὰ Θεοδότου καὶ ἐν τῇ κατὰ Καλλισθένους εἰσαγγελίᾳ.* Harpokration denkt sich also auf dem Grabe als Denkmal einen Knaben mit einer Hydria. Pollux III, 43 weiss von einem Mädchen, welches die *λουτρά* brachte: *καὶ λουτρά τις κομίζουσα λουτροφόρος,* und auch ein Mädchen ist es, welches man mit einem Gefässe in der Hand auf das Grab gestellt haben soll: *τῶν δὲ ἀγάμων λουτροφόρος τῷ μνήματι ἐφίστατο κόρη ἀγγεῖον ἔχουσα ὑδροφόρον ἢ ὑδρίαν ἢ πρόχουν ἢ πρωσσὸν ἢ κάλπιν. τὴν δὲ ἐφισταμένην εἰκόνα εἴτε λουτροφόρος εἴη εἴτε ἄλλη τις, ἐπίστημα Ἰσαῖος κέκληκεν* (VIII, 66). Dagegen wissen Hesychius u. *λουτροφόρος* und *λιβύας* und Eustathius zur Ilias *Ψ* 141 nur von Gefässen, welche man auf die Gräber setzte. Die letztere Stelle, welche sich besonders klar ausspricht und auf die Kumanudes[11]) schon den gehörigen Nachdruck gelegt hat, will ich hier noch anführen: *τοῖς πρὸ γάμου τελευτῶσιν ἡ λουτροφόρος, φασίν, ἐπετίθετο κάλπις εἰς ἔνδειξιν τοῦ ὅτι ἄλουτος τὰ νυμφικὰ καὶ ἄγονος ἄπεισιν.* Auch in der bekannten Stelle des Demosthenes G. Leochares 18f.[12]), ist nicht von einem Knaben oder Mädchen die Rede.

Wie kommen nun aber Harpokration und Pollux zu ihren Behauptungen? Wie erklärt es sich, dass ersterer als Quelle derselben den Dinarch anführt? Ich denke so. Es stand als Thatsache fest, dass zur Hochzeit das Wasser aus einem heiligen Quell von einem Knaben oder Mädchen geholt ward (*ὁ* und *ἡ λουτροφόρος*), es stand ebenso fest, dass man eine *λουτροφόρος* (sc. *ὑδρία*) auf das Grabmal unvermählt Gestorbener stellte; was lag nun näher als diese beiden Dinge zu vermengen, zumal überall, wo die Rede davon gewesen ist (bei Isaeus, Demosthenes, Dinarchus) nur einfach *λουτροφόρος* gebraucht zu sein scheint. Somit sind wir durchaus nicht gezwungen, mit Harpokration und Pollux an einen oder eine *παῖς λουτροφόρος* auf den Gräbern zu glauben, um so weniger, da sich in dem Monumentenvorrath kein Beispiel dafür findet.

Gewiss war es ein feiner, sinniger Gedanke, den Todten das noch im Grabe geniessen zu lassen, was ihm auf Erden versagt war — die Freuden der Hochzeit. Das scheint der Sinn der *λουτρο-*

[8]) *Mon. dell' inst.* III 60, VIII 4, 5, s. Collignon 504, 505 und das auf S. 41 f. gegebene Verzeichniss.

[9]) Mittheil. d. arch. Inst. V, 176 ff.

[10]) Statt dessen ist mit dem Corrector von Codex N.: *λουτροφόρον ἐπί* zu schreiben, oder vielleicht besser: *λουτροφορεῖν καὶ λουτροφόρον ἐπὶ κτλ.*

[11]) *Ἀττικῆς ἐπιγρ. ἐπιτ.* 17 f.

[12]) *Καὶ τελευτᾷ (ὁ Λοχιάδης) τὸν βίον ἀπόντος τοῦ Μειδιλίδου ἄγαμος ὤν. τί τοῦτο σημεῖον; λουτροφόρος ἐφέστηκεν ἐπὶ τῷ τοῦ Λοχιάδου τάφῳ.*

φόρος, des für die λουτρά zur Hochzeit bestimmten Gefässes als Grabesschmuck und der hochzeitlichen Scenen darauf zu sein. Dieser Scenen, welche für die Kenntniss der Hochzeitsbräuche natürlich von grossem Interesse sind, wollen wir nun mit ein paar Worten gedenken.

Die Handlung des λουτροφορεῖν — der passendste Vorwurf für eine λουτροφόρος — zeigt uns die schöne von Schreiber publicirte Vase des Varvakion (s. o.). Dass es sich hier um die λουτρά handelt und nicht um die Todtenbestattung, hat schon Milchhöfer mit Recht gegen Schreiber betont, und auch Collignon beschreibt die Darstellung als Hochzeitszug.

Selbst zugegeben, dass Myrtenkranz, Fackel und Flöte bei einem Begräbniss vorkommen können, selbst zugegeben, dass Eros einmal im kleinen Genrebilde eine Grabstele schmückt, was beweist das für unsere Darstellung? Unmöglich kann man das Einzelne loslösen vom Ganzen des Bildes. Ist es da nun blosser Zufall, dass Fackeln sich in den Händen von Frauen befinden ebenso wie auf unseren Hochzeitsbildern, dass Eros genau so wie beim Hochzeitszuge die Festgenossen unterstützt, indem er hier das schwere Gefäss der Frau tragen hilft, dort die Braut schmückt oder dem Zuge voranschreitet, Flöte blasend? Und hat nicht der flöteblasende Jüngling hier ganz dieselbe Function wie Eros auf dem letztgenannten Bilde?[13]) Was soll denn der einzige Jüngling, der noch dazu einen Kranz trägt (auch Collignon bezeugt das) unter so vielen Frauen bei einem Leichenzuge? Gerade das solonische Gesetz (bei Demosthenes G. Makart. 62), das Schreiber für seine Meinung anführt, spricht am auffälligsten dagegen; denn es bezeugt ausdrücklich, dass die Zahl der Weiber bei einem Leichenbegängniss sehr beschränkt war, dass sie scharf geschieden von den Männern hinterdrein gingen. Wo ist dergleichen auf unserer Vase dargestellt? Und wenn Schreiber den Künstler für das Fehlen der Männer damit entschuldigt, dass der Raum zu knapp gewesen (S. 343) sei, so wird dies schwerlich für ausreichend gehalten werden können.

Betrachten wir unbefangen einmal ganz äusserlich die Darstellung, so fällt sofort das Paar auf, welches sich durch seine Stellung in der Mitte und durch seine Kleinheit klar von den anderen Figuren abhebt. Es wird Schreiber schwer werden, diesem Knaben und Mädchen einen Platz in einer Leichenprocession zu verschaffen. Durchaus verständlich aber sind sie für einen Hochzeitszug. Ausdrücklich bezeugt ist, dass ein Knabe oder ein Mädchen das heilige Wasser holte. Ist es nun so schwer, sich bei dem Wasserholen beide beschäftigt zu denken? Im Gegentheil, das Tragen der Last ist wesentlich Sache der Frauen; aber des Mädchens Last erleichtert und ihren Schritt beflügelt der voranschreitende Jüngling durch die fröhliche Weise der Flöte, ja auch Eros schwebt auf sie zu, ihr zu helfen.

Aber, fragt Schreiber, warum hat die Braut[14]) keinen Schleier, warum geht sie gesenkten, traurigen Blickes? Auf den Gesichtsausdruck zwar darf man trotz der besseren, feineren Zeichnung kein Gewicht legen; die erste Frage jedoch muss man als durchaus berechtigt gelten lassen. Denn die Kunst hat zur Charakterisirung der Braut den Schleier nöthig, und wo derselbe fehlt, darf man eine Braut nicht erkennen. Aber was zwingt uns denn hier zu einer solchen Deutung? Die Gestalt ist in keiner Weise vor den anderen ausgezeichnet[15]). Will man aber auf ihre Stellung unmittelbar hinter der λουτροφόρος und vor der Fackelträgerin besonderes Gewicht legen, so mag man in dieser Frau eine sehr nahe Anverwandte der Braut erkennen. Somit gehört sie zur Schaar der Frauen, die sich anschicken, unter Flötenklang und Fackelglanz der Braut das heilige Wasser zu bringen und sie zum kommenden Feste würdig zu schmücken. Denn am Vorabend sind die λουτρά dargebracht worden. Thukydides wenigstens sagt

[13]) Obwohl Schreiber alles dies gelegentlich bemerkt, so nimmt er doch auf diese Gründe nicht die nöthige Rücksicht.

[14]) Die hinter der λουτροφόρος schreitende Frau galt bisher immer für die Braut.

[15]) Dass sie nichts in den Händen trägt, ist nicht auffällig, vergl. z. B. die vorletzte Figur rechts.

an der bekannten Stelle (II, 15) über die Quelle Kallirrhoe: *καὶ νῦν ἔτι ἀπὸ τοῦ ἀρχαίου πρό τε γαμικῶν καὶ ἐς ἄλλα τῶν ἱερῶν νομίζεται τῷ ὕδατι χρῆσθαι*, was schwerlich doch wohl anders zu verstehen sein wird, als dass man das Wasser vor der hochzeitlichen Feier brauchte, also am Vorabend, da unser Bild Fackeln bei dieser Procession zeigt. Das ist auch natürlich, denn am eigentlichen Hochzeitstage war zu dergleichen Vorbereitungen keine Zeit. Damit stimmt vortrefflich der Gebrauch, der sich im heutigen Griechenland noch erhalten hat, dass am Vorabende der Hochzeit dem Bräutigam mit Wasser, das von einem Sohne noch lebender Eltern zu diesem Zwecke feierlich eingeholt ist, der Kopf gewaschen wird, und gleichzeitig der Braut in ihrem Hause die Haare gekämmt und geflochten werden[16]).

An dem Abende der Hochzeit selbst spielen also vielmehr die Scenen unseres Bildes und des von Heydemann publicirten: die entschleierte Braut nähert sich dem Verlobten, der sie in feierlichem Zuge nach Hause zu führen sich anschickt.

Schon an der Schwelle der neuen Heimat angelangt ist die Neuvermählte auf der Vase der Sammlung Saburoff. Ich lasse die kurze Beschreibung, die ich Herrn Dr. Furtwängler's Güte verdanke, hier folgen: „Vor dem durch eine Säule angedeuteten Hause steht der Wagen mit Lenker; der Bräutigam tritt auf den Wagen zu und hebt die Braut, sie mit beiden Armen umfassend, doch in züchtig feierlicher Weise empor; auf sie fliegt ein Eros mit Kranz zu; es folgen in feierlichem Zuge ein Knabe im Mantel und eine Frau mit Fackeln. Im Hause stehend gedacht sind eine Frau mit Fackeln und ein bärtiger Mann".

Auch diese Darstellungen konnten dem Schicksale derer nicht entgehen, welche sich einer langen Beliebtheit erfreuten: sie wurden verallgemeinert. Aus der bestimmten Scenerie ward eine unbestimmte Toilettenscene. Die einstige Bestimmung der Vase, welche ihre Grösse bedingte, tritt zurück; es bleibt nur die Form und die eigenthümliche Technik. Beispiele hierfür sind die Berliner Vase No. 804 und die des Varvakion No. 872 = Collignon No. 502[17]). Ueber die erstere noch einige Worte. Eine Jungfrau mit einer Tänie in den Händen steht einem Jüngling gegenüber, der einen Spiegel hält. Die Stellung des Jünglings, die Anordnung des Gewandes, die Haltung der linken Hand ist fast genau dieselbe wie bei dem Bräutigam unserer Vase und der bei Heydemann. Auch die ihm gegenüberstehende Gestalt erinnert lebhaft an die Braut unserer Darstellung. Es folgen nach rechts noch vier Frauen, die eine mit einer Blume, die andere mit Schmuckkästchen und Tänie, die dritte und vierte im Gespräche einander gegenüberstehend; ähnlich den beiden letzten Figuren zur Rechten auf der Schreiber'schen Vase.

Auch in der malerischen Behandlung lässt sich bei diesen wenigen Vertretern der Gattung ein Unterschied nicht verkennen. Es unterliegt keinem Zweifel, dass die Vase des Varvakion dieselbe Scene sinniger und einfacher auffasst und ausführt als die unsrige. Innerer, ganz in das Bedeutsame der Handlung sich vertiefender Ernst und doch wieder warme, natürliche Anmuth spricht aus allen Gestalten des athenischen Gefässes, während auf unserem Bilde bei der Braut eine gewisse, wenn auch graziöse Koketterie und ein etwas äusserliches Wesen bei dem Bräutigam hervortritt. Die Zeichnung der Berliner Amphora ist flüchtiger[18]), sie ist bedacht auf einen flotten, eleganten Eindruck im Grossen und Ganzen, den sie auch vortrefflich erreicht; aber sie vermeidet nicht ganz das Schematische, während auf der anderen Darstellung jede Figur individuell empfunden erscheint. So gleichgültig unbelebten Köpfen wie denen unseres Bräutigams und unserer Fackelträgerin begegnen wir auf der Heydemann'schen Vase nicht, wohl aber finden wir sie gar oft auf den Vasen des male-

[16]) C. Wachsmuth Das alte Griechenland im neuen, S. 87 f.

[17]) Die beiden Vasen des Varvakion von gleicher Grösse und Form, welche Schreiber S. 340, Anm. 2 anführt, kann ich im Katalog von Collignon nicht finden. Dieser erwähnt 501 eine Vase derselben Grösse und ähnlicher Darstellung, allein von anderer Form.

[18]) S. z. B. den verzogenen, inneren Contur des linken Armes der Fackelträgerin.

rischen Stils, mit denen auch sonst in der Zeichnung unsere Amphora einiges Verwandte bietet.

Auch die andere Vase des Varvakion (503) lässt in Zeichnung und Auffassung eine bessere Zeit erkennen, während die kleine Berliner Amphora (804) frühestens derselben Zeit angehören dürfte wie die unsrige. Nehmen wir also für die beiden Vasen des Varvakion die erste Hälfte des vierten Jahrhunderts als früheste Entstehungszeit an, so müssen wir für die beiden Berliner Amphoren die letzte Hälfte ansetzen. Genauere Bestimmungen wage ich nicht zu machen. Diese ganze Klasse der *λουτροφόροι* mag wohl, wie Milchhöfer will, als Fortsetzung der Prothesisvasen ihren Ursprung im fünften Jahrhundert haben; von den uns erhaltenen Exemplaren geht, so viel ich sehe, keine über das vierte Jahrhundert hinauf.

Die besprochene Vasengattung vermag unser Interesse auf die mannigfachste Art zu erregen. Schon äusserlich ist es das Wohlgefallen an der bei aller Grösse doch schlanken Form, an der sinnigen, zweckmässigen Ornamentik, an der feineren, flotten, stellenweise sogar grossartigen, edlen Zeichnung, welches uns zu diesen Gefässen hinzieht. Aber auch abgesehen von der Freude, einmal einen bezeugten Namen für Vasen gefunden zu haben, der auch etwas Bestimmtes bezeichnet, bringen sie uns die Kunde von einer ganz neuen Klasse von Grabmonumenten und von verschiedenen Dingen, die nicht unwesentlich zur Kenntniss des hochzeitlichen Lebens und Treibens beitragen. So stellt uns die Vase des Varvakion zum ersten Male das *λουτροφορεῖν* vor Augen; so lehrt uns unsere Amphora und die bei Heydemann recht eigentlich, was unter griechischer Handreichung bei der Hochzeit im Gegensatz zu römischer zu verstehen sei. Ich hatte in meiner Dissertation[19]) nachzuweisen gesucht, dass die auf römischen Sarkophagen in der Mitte des Paares stehende sogen. *Iuno Pronuba* nur verständlich sei, wenn man von der griechischen „Heimführung“ ausgehe; habe aber den Unterschied zwischen griechischer und römischer Handreichung (s. S. 29 ff.) nicht bestimmt und klar genug gefasst. Niemals hat der Grieche ein starres, festes Ceremoniell dargestellt, sondern stets eine lebendig empfundene Handlung. Darum lässt er die Braut dem Bräutigam zugeführt werden, lässt diesen ihr entgegengehen, die Hand nach ihr ausstrecken, sie an der Hand fassen, die sie ihm zögernd überlässt. Die Handreichung hat hier nur vorübergehende Bedeutung, sie ist nur Mittel zum Zweck, Zweck aber ist die Heimführung der Braut. Anders fasst den Vorgang der Römer auf. Steif und starr stellt er das Ehepaar sich gegenüber, nüchtern und klar sagt hier die *dextrarum iunctio* dasselbe, was schwarz auf weiss die Rolle sagt, welche der Mann feierlich in der Linken hält. Das ist die eigentlich römische Auffassung, die sich natürlich da, wo griechisches Vorbild wirkte, mannigfach modificirte. Gerade die Sarkophage zeigen hier oft griechischen Geist in römischer Form. Ausser den von mir angeführten Beispielen ist noch interessant ein Sarkophag in den Uffizien[20]). Die Vorderseite stellt den Leukippidenraub dar, die beiden Seitenflächen je ein Hochzeitspaar, doch wohl die Dioskuren mit ihrer Beute. Da findet sich keine römische *dextrarum iunctio*, sondern rechts umfasst der Mann mit der Rechten den linken Arm der Frau in der Nähe des Ellbogens, sie an sich heranzuziehen (vielleicht ist ähnlich der Gestus des Mannes auf der Heydemann'schen Vase zu denken); links ist der Mann im Begriff mit seiner Linken die Rechte der Frau am Gelenk zu fassen.

Florenz. August Herzog.

[19]) *Stati epithalamium (silv. I, 2) denuo editum adnotavit quaestionesque adiecit archaeologicas* A. H.

[20]) Dütschke Bildwerke Oberitaliens III 74.

ARTEMISRELIEF MIT WEIHINSCHRIFT.

(Tafel 6, 1.)

Im Januar 1880 hatte ich in Gythion Gelegenheit, das daselbst im Privatbesitz befindliche Relief zu zeichnen, welches auf Taf. 6, 1 in $^1/_5$ der wirklichen Grösse mitgetheilt ist. Es ist aus einer ca. 10 Cm. dicken, hinten und an den Rändern ganz nachlässig zugehauenen Platte grobkörnigen und schichtigen, an den verwitterten Stellen ins Röthliche spielenden, offenbar epichorischen Marmors gearbeitet.

In dem rechteckig vertieften Mittelfelde ist in denkbar rohester Provincialtechnik die Profilgestalt einer nach rechts schreitenden Artemis ausgespart, welche in beiden Händen Speere hält. Die Reliefhebung beträgt etwas über 1 Cm. Das Ungeschick der Ausführung lässt die Wahl zwischen den Annahmen, dass der Oberkörper der Göttin in der Vorderansicht dargestellt sei und sie den einen Speer mit der Linken schleudere, oder dass sie dies mit der Rechten thue und dem Beschauer also den Rücken zuwende[1]).

Bei dieser Rohheit der Arbeit wäre man auf den ersten Blick geneigt, das Relief für ein ganz spätes Machwerk zu halten, und zwar um so mehr, als auch die kurzgeschürzte Kleidung, die hohen Jagdstiefel und die Frisur — das Haar ist bis auf die Schulterlocken am Hinterkopf in einen Schopf zusammengenommen — hierauf zu führen scheinen. Um so überraschender, aber auch lehrreicher für ähnliche Zeitbestimmungen von provincialen Kunstwerken aus stilistischen Merkmalen ist es, dass in diesem Falle die das Bild umgebende Weihinschrift den Ursprung des Reliefs im fünften vorchristlichen Jahrhundert ganz zweifellos darthut.

Sie lautet nach Kirchhoff's Lesung:

Πειπ(π)ὶς ἀνέθηκε Ἀρτάμι.

Πειππίς lakonisch für *Πεισιππίς*, wie *Αἰρήϊππος*, *Λύϊππος*, *Ἀγηΐσιρατος* (*Inscr. gr. antiquiss.* n. 85, 86 und 88); weitere Beispiele für den Uebergang von *σ* zwischen zwei Vokalen in den Spiritus asper bei Röhl *Inscr. gr. antiquiss.* zu n. 38. Die Vernachlässigung der Consonantenverdoppelung in *Πειπίς* wird bei einer archaischen Inschrift Niemand Wunder nehmen (vergl. Fränkel Arch. Ztg. 1879 S. 86). *Ἀρτάμι* ist zusammengezogene Dativform für dorisch *Ἀρτάμιτι*, welche Fränkel (Arch. Ztg. 1876 S. 28) auch auf einer argivischen Inschrift bei LeBas - Waddington *Voyage archéol.* n. 109*a* nachgewiesen hat, vgl. *Διμνάτι* (*Inscr. antiquiss.* n. 61 und 73) und ähnliches bei Fränkel a. a. O. Was auf unserem Stein auf das letzte Iota folgt, ist also jedenfalls bloss zufällige Verletzung.

Die Buchstabenformen stimmen im wesentlichen mit denen des platäischen Weihgeschenkes (*Inscr. antiquiss.* 70, Kirchhoff Studien Taf. 2, Col. 7); nur Alpha und in den meisten Fällen auch Epsilon zeigen etwas jüngere Gestalt. Die Inschrift muss also in die Zeit bald nach Ol. 76 fallen.

Um so überraschender ist es, wie bereits hervorgehoben, in so früher Zeit einer Artemis in hochgeschürztem Jagdgewande zu begegnen. Auf der schwarzfigurigen Amphora, welche Preller in den *Monum. ed Annali dell' Inst.* von 1856 Taf. 10, 1 herausgegeben hat, ist das behelmte (!) Geschwisterpaar Apollon und Artemis, welche in kurzem Chiton knieend ihre Pfeile auf Tityos abschiessen, doch zu wunderlich ausgestattet, als dass man sich des Gedankens erwehren könnte, beide Götter hätten ihre absonderliche Tracht einem Restaurator zu danken. Ein sicheres, noch aus dem fünften Jahrhundert stammendes Bild der

[1]) In ähnlicher Weise ist die geschwungene Lanze dicht an den oberen Rand der Reliefvertiefung herangerückt auf dem von Klein herausgegebenen athenischen Stelenfragment in den *Annali dell' Inst.* 1875 *tav. d'agg.* P.

Artemis mit kurzem Gewande, hohen Stiefeln und doppeltem Jagdspeer giebt jedoch eine schöne Terracottastatuette aus Thisbe, welche ich Arch. Ztg. 1881 S. 253 unter den Erwerbungen des Antiquariums beschreiben konnte.

Was die Herkunft des Reliefs betrifft, so bezeichnete mir der Besitzer die Gythion gegenüber liegende Küste des lakonischen Meerbusens und zwar die Gegend des alten Asopos als Fundort. Nun wird uns nach Curtius (Peloponnes II S. 291 und 327, Anm. 71) bei Livius (35, 27) auf der Höhe oberhalb Asopos eine Ortschaft Pleiai genannt, welche Curtius gewiss mit Recht in der Inschrift des *C. Inscr. Gr.* I n. 1444 wiederfindet, welche ein Heiligthum *Ἀρτέμιδος πατριώτιδος ἐν Πλείαις* erwähnt. Es wäre daher gar nicht unmöglich, dass unser Relief ursprünglich dieser Stammes- und Staatsgöttin Artemis in Pleiai geweiht gewesen wäre (*πατριῶτις = πατρῴα*, vgl. Paus. II 9, 6).

Vielleicht ist es nicht zufällig, dass wir dem ältesten Bilde der Artemis im kurzen Jagdgewand gerade in Lakonien begegnen.

Berlin. Georg Treu.

GLADIATORENRELIEFS DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 6, 2. 3.)

Das Berliner Museum besitzt zwei angeblich aus Ephesos stammende Gladiatorenreliefs von grauem Marmor [1]), welche Humann im Jahre 1878 in Smyrna erwarb; vgl. Conze Arch. Ztg. 1879 S. 103.

1. Das eine derselben (Taf. 6, 3), ein Hochrelief, welches wohl als Grabmal diente, misst 0,69 m. h., 0,41 m. br., bis zu 0,36 m. d. und ist oben mit einem einfachen Gesims, unten mit einer schräg ablaufenden Basis versehen. Hinten [2]) und an beiden Seiten ist der Stein regelmässig behauen. Eine Inschrift fehlt. Dargestellt ist en face mit rechtem Standbein ein schwer gerüsteter Gladiator. Derselbe erhebt den bandagirten rechten Arm mit dem kurzen Schwert ein wenig und setzt den oblongen, mit Buckel versehenen Schild auf die Schiene des linken Beines. Den Kopf bedeckt ein eng anliegender Helm, welcher sich auch über den Hals und die Schultern legt und durch zwei Visirplatten geschlossen ist. Zum Schutz der Schlüsselbeine und der oberen Brust trägt die Figur eine von zwei concentrischen Kreislinien begrenzte Platte, die aus Metall zu denken ist und durch zwei Bänder, welche unter den Achseln durchgehen, festgehalten wird. Hüften und Bauch deckt ein dreifach getheilter, vom Gürtel gehaltener Schurz; zu ihm scheint ein Stück Gewand zu gehören, welches zwischen den Beinen der Figur sichtbar wird [3]). Das rechte Bein unmittelbar über dem Ansatz des Fusses und am Knie, sowie das ganze linke Bein sind mit Bandagen umwickelt; das Polster des Letzteren ist vom Knie abwärts etwas stärker als am Oberschenkel. Ausserdem trägt dies Bein eine bis zum Knie reichende (Metall-)Schiene, deren Rand sich oben nach aussen umbiegt, und als Fortsetzung der Bandagen über dem Spann ein gamaschenartiges Leder. Rechts und links vom Helm, links vom Gürtel und vom rechten Knie sind vier Lorbeerkränze angebracht. — Die Form des Schildes, das gerade Schwert, vor Allem aber die grössere Bedeckung des linken Beines, welches beim Angriff vorgesetzt wird und nicht vollständig vom Schilde bedeckt werden kann, kennzeichnen die Figur als einen *Samnes* und der eng anliegende Helm scheint den Gladiator noch bestimmter derjenigen samnitischen Gattung zuzuweisen,

[1]) Gustav Körte theilte mir mit, dass das Material wahrscheinlich thasischer Marmor sei.

[2]) An der linken Seite ist der Stein hinten verstümmelt.

[3]) Doch ist es möglich, dass dasselbe ähnlich, wie auf dem pompejanischen Graffitto bei Garrucci *graffiti di Pompei* Taf. XII 2 und auf einem unedirten Relief aus Tralles ein vom Nacken herabhängender Gewandzipfel sein soll.

welche mit den *retiarii* focht und von der Verfolgung derselben, in der Kaiserzeit den Namen *secutores* erhielt[4]). — Beachtenswerth ist an der Figur der Metallschutz der Brust[5]), die vier Kränze, die ich nur auf griechischen Gladiatorenmonumenten bemerkt habe[6]), und die Bandagirung des ganzen linken Beines, welche sich bei einem *Samnes* nicht belegen lässt, sondern nur den *Thraeces* zukommt[7]).

2. Auf dem zweiten Monumente (Taf. 6, 2), einer dünnen Platte mit flachem Relief[8]), sind zwei Gladiatoren dargestellt, deren Namen Ἀστεροπαῖος und Δράκων[9]) auf der Hohlkehle des Gesimses eingehauen sind. Der erstere legt seine linke Hand, wie es scheint, auf die Schulter des Gegners und steht im Begriff, ihm ein grades Schwert unterhalb der linken Achsel in die Seite zu bohren; sein rechter Arm trägt die *manica*. Der andere Fechter hat seine Linke in die rechte Hüfte des Gegners gelegt und erwartet ruhig den Todesstoss. Der rechte Arm ist nicht sichtbar; nur die Krümmung der von ihm gehaltenen *sica* erscheint hinter dem Rücken des Asteropaios. Beide Gladiatoren tragen einen Helm mit Visir, kleinem Rande und kleinem Kamm, welcher bei Drakon in einem Vogelkopf endigt; an den Helm schliesst sich ein Schutz für den Nacken und die Schultern, der aber den Hals vorn frei lässt. Gemeinsam ist beiden ferner der dreifach getheilte Schurz und der Gürtel. Drakon trägt Bandagen vom Fusse bis zum Knie, auf denen vorn je eine mit Rand versehene Platte befestigt ist. Die gleiche Bewaffnung erkennt man am vorgesetzten linken Bein des Gegners[10]). Die zwei Schienen, die *sica* und vielleicht die Form des Helmkammes[11]) stellen es ausser Zweifel, dass wir in Drakon einen *Thraex* zu erkennen haben; dagegen können wir Asteropaios nicht mit Sicherheit bestimmen, da die Bewaffnung des abgebrochenen rechten Beines allein den Ausschlag geben würde. Das gerade Schwert würde auf einen *Samnes hoplomachus* hinweisen, doch giebt es auch Thracier, welche ein solches an Stelle der *sica* führen; vergl. *de gladiat. Rom.* p. 34, Westd. Zeitschr. a. a. O. S. 163. Auch dieses Relief zeigt eine erhebliche Abweichung von der gewöhnlichen Bewaffnung. Während die Beinschienen der *Thraeces* aus Metallplatten zu bestehen pflegen, die sich den Formen des Beines genau anschliessen, sind dieselben hier wie bei samnitischen Gladiatoren[12]) gebildet. Unterschiede in Einzelheiten der Bewaffnung findet man auch auf italischen und gallischen Darstellungen; aber eine Uebertragung charakteristischer Waffen auf andere Armaturen scheint nur in den östlichen Gegenden stattgefunden zu haben.

Bonn. P. J. Meier.

[4]) Vgl. hierüber meine Schrift *de gladiatura Romana*, Bonn 1881 p. 19—25 und Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst I (1882) S. 160 f.

[5]) Ein ähnliches Waffenstück tragen drei Gladiatoren, gleichfalls samnitischer Bewaffnung: Bato bei Fabretti *Columna Traiani* p. 258, Figur 5 auf dem pompejanischen Relief *bull. Napol.* IV [1846] Taf. 1 und ein Gladiator auf einem Relief von Dyrrhachium (Heuzey-Daumet, *mission archéol. d. Macédoine* pl. 30). Bei den beiden letzteren ist dasselbe mit einem Medusenhaupt verziert.

[6]) Es ist vor der Hand zweifelhaft, ob dieselben die Zahl der Siege oder der Kämpfe bezeichnen; vgl. *de gladiat. Rom.* p. 46, 2.

[7]) Eine ähnliche Abweichung findet sich bei dem Anm. 5 erwähnten Gladiator von Dyrrhachium, dessen rechtes Bein — er ist ein *scaeva* — mit einer grossen Metallschiene bedeckt ist, wie man sie sonst nur bei der thracischen Armatur kennt.

[8]) Das Relief, dessen untere linke Ecke mit dem rechten Bein der einen Figur abgebrochen ist, misst 0,42 m. br., 0,585 m. h.; Gesims und Basis sind denen des anderen Reliefs ähnlich.

[9]) Zufällig kommen beide Namen auch sonst für Gladiatoren vor, Asteropaeus C. I. L. IV 1422, Drakon C. I. G. II 2889.

[10]) Der Strich, welcher die beiden Platten trennt, ist auf dem Stein nur unten deutlich angegeben.

[11]) Vgl. Westd. Zeitschr. a. a. O. S. 165, 7.

[12]) Vgl. Figur 2 auf dem pompejanischen Relief a. a. O., Figur 3 und 15 auf dem Mosaik von Reims (Loriquet, *mosaique de Reims* pl. VI und X) und den Samnes auf der Lampe 934 des Berliner Museums.

ATHENISCHES FRAUENLEBEN

ZWEI VASEN DES BERLINER MUSEUMS.

(Tafel 7.)

Die beiden in attischen Gräbern gefundenen, ohne Zweifel einst zum Putzgeräth athenischer Frauen gehörigen Gefässe sind ihrer Bestimmung entsprechend mit Darstellungen von Scenen aus dem athenischen Frauengemach geschmückt.

Das (eine Taf. 7, 2; No. 2698, H. 0,153), in der gewöhnlichen rothfigurigen Technik bemalt, ist von einer in dem erhaltenen Vasenvorrath seltenen Form, die eigentlich auf viel grössere Dimensionen berechnet ist: die gekuppelten Schulterhenkel sind in dieser Kleinheit ohne jede praktische Bedeutung; der umgebogene obere Rand des Fusses, an den der Gefässbauch ganz unvermittelt ansetzt, und der den letzteren unten umschliessende Kranz von spitzen Blättern deuten übrigens zur Genüge darauf hin, dass der Fuss ursprünglich als selbständiger Untersatz aufgefasst und gebildet war, ein Umstand, der gleichfalls auf grössere Dimensionen hinweist. In der That sind die nicht zahlreichen erhaltenen Gefässe gleicher Form von ansehnlicher Grösse, wenn auch bei keinem mehr der Fuss besonders gearbeitet ist. Mir sind die folgenden bekannt geworden:

A. In der Petersburger Eremitage, gef. in Kertsch, abgebildet Stephani *Antiquités du Bosph. Cimmérien* pl. 49. De Witte et Lenormant *Élite céramogr.* IV pl. 33*a*, vergl. Stephani Vasensammlung der kaiserlichen Eremitage no. 1811. H. 0,75.

B. Aus Athen abgeb. Stackelberg Gräber der Hellenen Taf. XXV.

C. Im Barbakeion in Athen gefunden, abgebildet Heydemann Griech. Vasenbilder Taf. XI, 1 vgl. Collignon *Vases d'Athènes* n. 509. H. 0,65.

D. Ebenda Collignon a. a. O. 510. Heydemann a. a. O. S. 11 Anm. 14. H. 0,54.

E. Ebenda Collignon a. a. O. 511. H. 0,45.

F. Aus Aigina, früher in der Sammlung Blacas, erwähnt von Panofka *Noms des vases* p. 13; die Form ist dort auf pl. V unter 22 abgebildet.

Alle diese Vasen stimmen in der Decorationsmanier und im Charakter der dargestellten Scenen, die, ausnahmslos dem Familienleben entlehnt, meist die Frau mit ihrer Schmückung beschäftigt zeigen, auf's Genaueste mit dem kleinen Berliner Gefäss überein. Ein ganz entsprechendes Gefäss findet sich auch auf einem Vasendeckel der Petersburger Sammlung (abgeb. *Compte-rendu* 1863 pl. I, vergl. Stephani Vasensammlung der kaiserl. Eremitage no. 1983); es steht dort neben einer spinnenden Frau, in welcher Stephani vielleicht richtig Aphrodite erkennt; an Grösse übertrifft es das am Boden liegende Alabastron bedeutend und kommt dem weiter rechts abgebildeten Krater ungefähr gleich. Dass diese ganze Gefässklasse für den Gebrauch der Frauen bei ihrer Toilette bestimmt war, wird durch diese Darstellung ausser Zweifel gesetzt.

Auf den beiden Seiten des Bauches finden wir zwei offenbar als Gegenstücke gedachte Scenen; auf der einen sehen wir durch die halbgeöffnete Thür, an der das Schlüsselloch und der Zugriemen[1]) sorgfältig angegeben sind, in's Innere des Thalamos, wo das mit doppeltem Kissen belegte Kopfende des Bettes sichtbar wird. Auf die Thür schreitet eine Dienerin zu, behutsam in der rechten Hand ein Alabastron tragend, in dem ein langer

[1]) *ἐπισπαστήρ* Herodot VI 91, *ἐπίσπαστρον* Pollux X 22. Diese mir von Herrn Dr. Otto Rossbach mitgetheilte Deutung scheint mir namentlich durch den Vergleich mit der auf der Pyxis dargestellten Thür gesichert zu werden; sonst könnte man auch versucht sein an ein kleines Guckloch zu denken wie auf der Petersburger Komosvase (Benndorf Griech. und sicil. Vasenbilder Taf. XXXIV. Vorlegebl. Ser. *B.* Taf. III 3), wo freilich die Hausthür gemeint ist.

Stift steckt. Dieser Stift kommt in Verbindung mit dem Alabastron auf Vasen sehr häufig vor, wird aber in den Publikationen und Besprechungen sehr häufig missverstanden; so bei Gerhard A. V. IV 298. 299, 3 an der Wand hängend und, wie auf unserer Vase, in der Hand einer Dienerin bei Panofka *Vases Blacas* 22 *B.*, wo die Erklärung seltsam genug den Stift als dünnen Wasserstrahl missversteht. Kein Zweifel, dass diese Stifte bestimmt waren, die in dem Alabastron enthaltene Schminke oder Salbe auf Haut, Augenbrauen und Haupthaar aufzutragen. Und vielleicht stellt uns ein schönes Vasenbild der Münchener Sammlung (O. Jahn Vasens. König Ludwigs no. 349, abgeb. bei Lützow Münchener Antiken Taf. 35) den Gebrauch dieses Instrumentes vor Augen. Den langen Stift, den dort die eine Frau durch ihre Haare gleiten lässt, kann man seiner Form wegen nicht mit Jahn für einen Kamm halten; ebenso wenig aber kann es, wie Heydemann (Griech. Vasenb. S. 9 Anm. 19) wollte, ein *discerniculum* sein, da es die Frau gar nicht über den Scheitel führt, sondern die Haarsträhne der linken Seite damit bestreicht. Da sie nun überdies in der rechten Hand ein Alabastron hält, ist es fast unabweisbar, hier denselben Stift zu erkennen, der sonst in diesem Gefässe steckt. Möglich dass die Glosse Hesych's *καλλίβαντες· ὅμοια σμιλίοις καὶ ψαλίσιν, ἐν αἷς τὰς ὀφρῦς*[2]) *κοσμοῦσιν αἱ γυναῖκες* uns den antiken Namen dieses Instrumentes erhalten hat und sicher, dass von den in unsern Sammlungen befindlichen „Haarnadeln" mehr als eine diese Bestimmung gehabt hat. Auf unserer Vase nun bringt die Dienerin ihrer noch im Bette liegenden Herrin das Salbgefäss; ein kissenbelegter Stuhl, ein an der Wand hängender Beutel vollenden die Scenerie des Vorgemachs.

In dem Gegenbilde hat sich die Herrin von ihrem Lager erhoben und auf einem Lehnstuhl Platz genommen. Ihr Anzug ist bereits vollendet; nur den Sitz des Kopftuchs verbessert sie noch, indem sie sich im Spiegel beschaut; eine Dienerin bringt ihr das Schmuckkästchen. Die Morgenhaube hängt an der Wand. Neben dem Sessel steht der Kalathos.

Der Ansatz der Henkel wird an der einen Seite durch zwei Kränze, an der anderen durch zwei Tänien markirt, die nicht ausgespart, sondern auf den Firniss aufgemalt sind. Unter jedem Henkelpaar ist ein schwebendes Mädchen angebracht, das hier eine Tänie, dort ein Schmuckkästchen herbei bringt, beides offenbar mit Beziehung auf die rechts sich anschliessende Scene; die Tänie gehört zum Alabastron der ersten Scene, wie die Vergleichung der von Benndorf, Griech. und sicilische Vasenbilder Taf. 32, 2 publicirten Vase lehrt, auf welcher ein Mädchen beide Gegenstände in den Händen hält, während ihre Genossin das Schmuckkästchen herbeibringt[3]).

Dieselben schwebenden Mädchen mit Schmuckgeräth in den Händen befinden sich genau an derselben Stelle auf *A B C D E*; über den figürlichen Schmuck von *F* habe ich keine Angaben gefunden; auch auf der in der Form etwas abweichenden Vase bei Stephani *Antiquités du Bosphore* pl. 52 finden sich unter den Henkeln dieselben typischen Gestalten. In allen diesen Fällen haben jedoch diese Mädchen Flügel, während von solchen auf unserer Vase nichts zu entdecken ist, und sind überdies, da nur die eine Seite der genannten Gefässe die Darstellung einer Toilettenscene enthält, auf diese zufliegend, also einander zugewandt dargestellt.

In der Darstellung am Fuss des Gefässes stehen zu beiden Seiten eines mit Wolle gefüllten Korbes Mädchen, das eine mit Schale und Alabastron, in welchem wieder der Stift steckt, das andere mit einem runden Gegenstand in der Hand, in welchem man namentlich durch Vergleich der entsprechenden Figur der andern Vase mit Wahrscheinlichkeit einen gesponnenen Wollknäuel (*τολύπη*) erkennen darf.

Das zweite Gefäss (Taf. 7, 1; No. 2679, H. 0,20) eine Pyxis mit Pfeifenthon-Ueberzug, ist mit einer ganz verwandten Darstellung geschmückt; die Mitte nimmt die, hier geschlossene, Thür des Thalamos

[2]) So Scaliger glänzend statt *ὀσφῦς*.

[3]) Benndorf's Ansicht, dass diese Darstellung nicht den Charakter einer Toilettenscene habe, kann ich nicht theilen.

ein, auf welche eiligen Schrittes ein Mädchen zueilt, den Kopf zu ihrer ruhig sitzenden Gefährtin umkehrend und den Arm nach ihr ausstreckend; es scheint, dass sie dem Ruf der Herrin aus dem Innern des Thalamos Folge leistet und die säumige Mitsklavin auffordert, ein Gleiches zu thun. Auf der anderen Seite der Thür erscheint abgewendet ein drittes Mädchen mit einem Spiegel in der Hand. Wahrscheinlich müssen wir uns vorstellen, dass es denselben eben von der Wand herabgeholt hat und im Begriff ist ihn der Herrin in den Thalamos zu bringen. Ein viertes und ein fünftes Mädchen stehen zu beiden Seiten eines Kalathos, in welchem Wocken und Spindel liegen; das zur Linken zeigt nicht ohne Stolz den gesponnenen Knäuel; vergl. Stephani *C. R.* 1865 Taf. 4; noch ähnlicher ist die Bewegung des Mädchens *C. R.* 1863 Taf. II 18, wo das Fehlen des Wollknäuels in der nach oben geöffneten rechten Hand gewiss nur auf einem Versehen der Publikation beruht. Das Mädchen zur Rechten, das wieder auf die Thalamos-Thür zueilt, hält in der Rechten einen mir unverständlichen Gegenstand; an einen Kranz oder Wollfäden zu denken ist nach der Art, wie das Mädchen ihn gefasst hat, unmöglich. Eine Reihe von Gegenständen, Beutel, Tänie, Alabastron, Kranz, ist an der Wand aufgehängt; Beachtung aber verdienen die an zwei Stellen, über dem Kalathos und links neben der Thür aufgehängten Schuhe, die beide Male so dargestellt sind, dass der zur Linken von unten, der zur Rechten von der Seite gesehen wird. Denn dass der kurze, scheinbar einem kleinen Stabe ähnliche Gegenstand in der That den zweiten Schuh vorstellen soll, scheint mir ausser Zweifel gestellt zu werden einmal durch die Erwägung, dass doch unmöglich beide Male der zweite Schuh fehlen kann, dann aber durch das Riemenwerk und den Ring, welcher letztere zwar an der einen Stelle durch Verletzung der Oberfläche des Thons weggefallen, aber nach Analogie des anderen Paares auf unserer Publikation punktirt ergänzt ist. Genau übereinstimmend sind die aufgehängten Schuhpaare auf einer Pariser Schale des Duris (Vorlegebl. Ser. VI T. VIII *a* und *b*). Noch deutlicher ist ein solcher an der Wand hängender von der Seite gezeichneter Schuh auf der Pyxis des Megakles (abgebildet bei Fröhner *Collection de M. Alb. Barre,* Paris 1878 pl. VII). Gleichfalls von der Seite gezeichnet ist der unter dem Tisch stehende Schuh in der köstlichen Darstellung einer attischen Schuhwerkstatt, welche die eben ausgegebenen *Monumenti* (XI *tav.* XXIX) bringen; vergl. Blümner *A. d. I.* 1881 p. 102. In anderen Fällen ist offenbar bei der Zeichnung das auf den Firniss aufgesetzte Riemenwerk nicht beachtet worden. So ist auf der Vase bei Heydemann Griech. Vasenb. Taf. IX 5*a* der kurze unter der Kline liegende „Stab“ (nach dem Herausgeber ein *discerniculum*) gewiss nichts weiter, als der zweite Schuh; und unbedenklich wird man nach diesen Analogien auch in dem „*bastoncino*“, den Theseus auf der schönen Cornetaner Ariadne-Schale (*M. d. I.* XI 20) in der linken Hand hält, die zweite Sandale erkennen, woran auch schon Kekulé (*A. d. I.* 1880 p. 152 n. 1) gedacht hat.

C. Robert.

ZWEI TERRACOTTEN

PÄDAGOGISCHE SCENE. ASYL DER ATHENA.

(Tafel 8.)

Tafel 8 vereinigt zwei kleine Denkmäler unserer Terracottensammlung, welche mir einer besonderen Beachtung würdig erscheinen, eine freie Gruppe (1) und zwei Relieffragmente (2), deren ursprünglichen Zusammenhang die Skizze 2*a* anschaulich zu machen sucht.

Die Statuette (0,13 hoch) ist der Composition wegen merkwürdig, indem sie drei Figuren in einer sehr charakteristischen und eigenthümlichen Weise vereinigt. Wir sehen einen bärtigen Alten vor uns, der mit seinem Dickkopfe, seiner grossen Glatze, seiner Stumpfnase und dem zusammengedrückten Gesichte sofort an den Silen erinnert. Der weise Silen, der Erzieher des Dionysos, ist das Vorbild aller Lehr- und Zuchtmeister, und so steht auch hier der menschliche Pädagog in vollkommen silenischer Figur vor uns und zwar mitten in seiner pädagogischen Wirksamkeit unter der ihm anvertrauten Jugend. Einen Jungen hat er am Ohre gefasst. Das *aurem vellere,* sonst nur aus Gemmen bekannt, ist hier sehr drastisch dargestellt. Der Knabe wendet schmerzhaft den Kopf, der Mund öffnet sich zum Schreien und der rechte Arm greift nach der Schmerzensstelle, um die Hand des Peinigers zu entfernen. Der Alte dagegen ist ein Bild der behaglichsten Gemüthsruhe. Seine linke Schulter ist ein wenig in die Höhe gezogen, sein Oberkörper neigt sich nach rechts und den rechten Ellenbogen muss man sich aufgestützt denken, um ohne die geringste Mühe seine Züchtigung ausführen zu können; ja, man glaubt dem Alten anzusehen, dass er mit einem gewissen Wohlbehagen seines Amtes wartet. In der Linken hält er einen Lederstreifen, eine ἰμάσθλη, welche in Anwendung kommen soll, wenn die mildere Züchtigung, die den Pflichtvergessenen an seine Schuldigkeit mahnt, ihren Zweck verfehlen sollte.

Die beiden Figuren bilden eine in sich vollständige und abgeschlossene Gruppe. Dazu kommt eine dritte Figur, welche, nur äusserlich hinangeschoben, senkrecht vor dem Pädagogen aufgestellt ist, ein Knabe, vom Kopf bis zum Fuss in sein Mäntelchen eingewickelt, selbstzufrieden und still vergnügt vor sich hinschauend. Er ist das Gegenstück zu dem Gezüchtigten. Ehrsam und wohlgesittet steht er da, der Normalschüler; nicht ohne einen gewissen Tugendstolz vergleicht er sich mit seinem Kameraden.

Es ist ein Bild des täglichen Lebens, mit psychologischer Feinheit durchgeführt, eine Scene, die den Geist der neueren Komödie wiedergiebt. Der tugendsame Knabe kommt auch als Einzelfigur unter den tanagräischen Terracotten vor. Er ist eine typische Figur, welche nur durch den Gedanken des Gegensatzes mit der Gruppe zusammenhängt, ohne in dieselbe hinein componirt zu sein; es ist ein äusserliches Nebeneinander. Zu vergleichen ist, wenn man Kleines und Grosses mit einander vergleichen darf, die Antiope in der Stiergruppe. So hat auch, um eine berühmte Gruppe neuerer Zeit heranzuziehen, Schilling in seiner Gruppen-Darstellung des Tages neben der Hauptfigur als Seitenfigur einen grabenden Mann angebracht, eine Gestalt, deren Zusammenhang mit dem Ganzen uns im Gedanken liegt, ohne plastisch zum Ausdruck gelangt zu sein.

Für die Geschichte der antiken Gruppenbildung, über die ich an anderem Orte gesprochen habe [1]), ist also unsere Terracotte nicht ohne Interesse, und

[1]) Westermann's Monatshefte, November 1881.

Niemand wird die Meisterschaft verkennen, mit welcher in einem Kunstwerk von so kleinem Maassstabe bei vollkommen ruhiger Haltung drei verschiedene Typen so scharf charakterisirt sind. Ein echt attischer Zug des feinsten Humors geht durch die Composition hindurch, welche gewiss nicht auf böotischem Boden erwachsen ist. Die Ausführung ist vorzüglich, namentlich die Modellirung der Stirn und des Gesichts des Pädagogen sowie seines fetten Oberkörpers. Die Erhaltung der Gruppe ist im Ganzen tadellos. Von rother Farbe sind an den Lippen des Alten und an dem Riemen in seiner Hand die deutlichsten Spuren[2]). —

Die beiden Reliefstücke (n. 6283 und 6285), 0,20 Cm. hoch 0,30 lang, sind 1872 erworben. Die verkleinerte Skizze, welche nur dazu dienen soll die ursprüngliche Composition deutlich zu machen, wird den Beweis liefern, dass wir berechtigt sind, die beiden Fragmente unmittelbar mit einander zu verbinden. So sind sie auch von Robert (Bild und Lied S. 71) als ein Ganzes angesehen, das er auf Kassandra, Helena und Menelaos deutet. Er nennt es ein archaisches Thonrelief, und ohne Zweifel erkennt man in den beiden Figuren links sowie in dem Gewandstück der fliehenden Frau deutliche Kennzeichen des Alterthümlichen; die sitzende Figur dagegen zeigt übertrieben schlanke Verhältnisse und ist mit voller Freiheit modellirt, so dass das Relief unverkennbar einem Uebergangsstile angehört.

Die sitzende Frau zieht vorzugsweise unsere Aufmerksamkeit auf sich. Sie erinnert in ihrer Haltung an die von Matz (*Annali* 1871, 202) treffend erläuterte Statue des Palazzo Barberini und ist ein so charakteristisches Beispiel der Hikesia in echt attischem Typus, wie es sonst, soviel mir erinnerlich ist, nicht vorkommt. Sie lehnt ihren Körper fest an das Holzbild der Göttin, legt ihren linken Arm um dasselbe herum, so dass die Hand unten rechts, auf die Basis aufgestützt, wieder zum Vorschein kommt; sie birgt ihr Haupt unter den mächtigen Rundschild der Göttin, deren Speer so gezückt ist, dass er Jeden bedroht, welcher Hand an ihren Schützling zu legen wagen sollte. Hier sind also die Ausdrücke der Dichter, welche den Schutzflehenden der Athena schildern (*περὶ βρέτει πλεχθείς* Aesch. Eum. 254, *ἵζου παλαιὸ ἄγκαθεν λαβὼν βρέτας* 80, *Παλλάδος σεμνὸν βρέτας πρόσπτυξον· εἴρξει γάρ νιν ἐπτοημένας — γοργῶφ' ὑπερτείνουσά σου κάρᾳ κύκλον* Eur. Electra 1254) sämmtlich in klarem Bilde uns vor Augen gestellt. Es sind dieselben Ausdrücke, auf Grund deren Wieseler zuerst die Athena Polias als ein Standbild erwiesen hat, wie es dann von Otto Jahn (*de antiquiss. Min. simulacris Atticis*) in einer Reihe alter Darstellungen nachgewiesen wurde. Dieser Gruppe schliesst sich unsere Terracotta als ein besonders wichtiges Denkmal an, weil hier das berühmte Götterbild als die heiligste Stätte des Asyls so lebendig und anschaulich dargestellt ist. In Ilion war die Athena Polias ein Sitzbild. Attische Künstler haben die Gestalt ihres heimischen Gnadenbildes ohne Bedenken auf nicht-attische Scenen übertragen und wir werden nicht anstehen, auch in dem vorliegenden Relief Reminiscenzen aus der Iliupersis zu erkennen. Indessen will es mir nicht einleuchten, dass in der Sitzenden, welche mit voller Behaglichkeit ihre Glieder streckt, die den Eindruck einer Frau macht, welche sich unter Schild und Speer der Göttin wohl geborgen fühlt, Kassandra gemeint sein sollte. Man war gewohnt, sie auf der Flucht zum Gnadenbilde zu sehen oder auch am Boden neben ihm. Aber im letzteren Falle sass sie, soweit wir sehen, nicht auf den Stufen, sondern unterhalb derselben auf der Erde, indem sie, von Aias beim Haar gepackt, knieend die Göttin festhielt, oder fortgeschleift, das umklammerte Bild von seinem Standorte mit sich heruntergerissen hatte, so dass es neben oder auf sie gefallen war. So hatte Polygnot die Scene gemalt (Paus. X 27, 3 wo wahrscheinlich *ἥ γε δὴ ἀνέτρεψεν ἐκ βάθρων τὸ ξόανον* zu lesen ist). Die sitzende Kassandra war also gerade der gesteigertste Ausdruck für die Schandthat des Aias. Ich möchte daher glauben, dass die sitzende Frau unseres Reliefs keine mythologische

[2]) Eine zweite Terracottengruppe, welche in ironisirter Form einen Pädagogen mit Knaben darstellt, befindet sich im Antiquarium. No. 7447 (Palermo).

Frau sei, sondern eine Figur, welche bestimmt ist, die sichere Ruhe einer am Ziel angelangten Schutzflehenden anschaulich zu machen und dadurch gegen die geängstigt Heranfliehende einen wirkungsvollen Gegensatz zu bilden. Ist diese Auffassung richtig, so wird man in der zerstörten Gruppe links Aias und Kassandra zu erkennen haben.

Zwischen den Füssen des Verfolgers liegt ein jammerndes Mädchen auf den Knieen, mit der Rechten aufgestützt, mit der Linken das Haar raufend. Es ist ein feiner Zug der hellenischen Kunst, bei Darstellung von Schreckensscenen die Angst und Verzweiflung an dienenden Begleiterinnen in vollem Maasse zum Ausdruck zu bringen, während die heroischen Frauen auch in der höchsten Noth ihre Würde behaupten und ihre Schönheit nicht entstellen. So konnte auch an der Polygnotischen Kassandra *τῶν ὀφρύων τὸ ἐπιπρεπές* bewundert werden (Lucian Imag. 17). Die in die Kniee gesunkene Magd, welche schon durch die kleine Figur als solche gekennzeichnet ist, erinnert auf das Lebhafteste an die zu Boden gesunkenen Frauen im Westgiebel von Olympia; hier haben wir denselben Gegensatz zwischen Heroinen und Sclavinnen, den *ἀμφίπολοι* im Gefolge der edlen Frauen, und ich habe schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, welche Analogie die Giebelgruppen mit dem Uebergangsstil attischer Kunst zeigen, dem strengeren Stil der rothfigurigen Vasen, welchem auch unser Terracottenrelief verwandt ist.

Das Bild der attischen Polias, das wir mit seiner treppenförmig abgestuften, zum bequemen Sitze einer Gruppe von Personen eingerichteten Basis und mit der conventionellen Haltung der Schutzflehenden in so charakteristischer und anschaulicher Weise dargestellt sehen, veranlasst mich noch zu einer Bemerkung. Man hat die von mir aufgestellte Behauptung, dass Bilder von Göttern und Heroen, welche Gegenstände des Cultus waren, nur in ruhiger Haltung zu denken seien, mit dem Hinweis auf das Bild der Polias widerlegen wollen, welche lanzenschwingend dargestellt sei (Hermes XV S. 476). Aber das Bild ist ja doch, wie wir uns hier von Neuem überzeugen können, ein fest im Boden gewurzeltes, starr und regungslos; der gezückte Speer ist nur wie ein Symbol äusserlich angefügt, um den Schutz anzudeuten, welchen die Göttin ihren Schützlingen gewährt, ein Symbol wie der Blitzstrahl in den Händen des Zeus. Mit jener Behauptung aber, die man durch ein unglücklich gewähltes Beispiel widerlegen will, habe ich in der That nicht etwas Neues sagen wollen, sondern nur etwas auszusprechen geglaubt, was zu den elementaren Grundsätzen der Denkmälerkunde gehört. Es ist doch eine stillschweigende Voraussetzung, der wir Alle zu folgen pflegen, wenn wir nur bei einer sehr geringen Anzahl von Bildwerken in unserm Antikenvorrath, wie bei der Vesta Giustiniani, Nachbildung von Cultusbildern annehmen, und Schreiber sagt in seinem Apollo Pythoktonos S. 71 sehr richtig: ‚Verehrung heischende Cultusbilder müssen ruhig stehend und situationslos sein' und dann S. 82: ‚bei der lebhaft bewegten Leto kann, wie ein Blick zeigt, nicht an ein Cultbild gedacht werden'. Auf der andern Seite kann aber der Cultus der Tyrannenmörder auf der zur Panegyris eingerichteten Orchestra nicht geläugnet werden und ebenso wenig die denselben Bildern auf Rhodos gewidmete Verehrung. Von den Bedenken, die ich, ohne irgend Jemand einen ‚Vorwurf zu machen' gegen die übliche Deutung geltend gemacht habe, ist kein einziger entkräftet worden, und bis dies geschehen ist, kann ich nur davor warnen, die Akten vor der Zeit für geschlossen zu erklären. Das ist eine bequeme Praxis, aber der Wissenschaft, die nach Wahrheit strebt, nicht gerade förderlich.

E. Curtius.

MISCELLEN.

DIE VERWUNDUNG DES STERBENDEN GALLIERS.

Zu den Statuen des Alterthums, welche von vorn herein dem modernen Gefühle am nächsten standen, gehört der sterbende Gallier im capitolinischen Museum zu Rom; ein so deutlich ausgedrücktes, wirkliches, nicht nur rhetorisches Pathos bewegt diese Gestalt, dass sie auch ohne Gelehrsamkeit in ihrem Hauptmotiv, dem Todeskampfe eines verwundeten Helden, Jedermann verständlich ist. Zweifelhaft aber war lange die Deutung der dargestellten Nationalität, zweifelhaft ist auch heute noch ein Punkt in der Vorgeschichte des dargestellten Momentes. Es fragt sich, fiel der Gallier durch Feindeshand, oder gab er sich selbst den Tod? Die Nachrichten von der wilden Tapferkeit dieser Barbaren, die Gruppe des Galliers der sein Weib getödtet hat und nun sich selbst das Schwert in die Brust stösst, erzeugten wohl den Wunsch, dass auch unser Held sich selbst durch den Tod befreit haben möchte. Ein Mann von so feinem Geschmack wie Friederichs, nahm dies in den „Bausteinen“ ohne Begründung als zweifellos an, Overbeck sucht in der Geschichte der griechischen Plastik diese Annahme aus der Körperlage des Verwundeten herzuleiten, während z. B. Böttticher im Katalog der Gipsabgüsse des Berliner Museums ohne Motivirung hinstellt, dass der Gallier im Kampfe seine Wunde erhielt. Ich stimme dieser Ansicht bei und denke sie auch begründen zu können. Bei dem hohen Interesse aber, welches unsere Statue mit vollem Rechte auch heute noch zu bewahren gewusst hat, kann die Entscheidung der gestellten Frage nicht gleichgültig sein.

Overbeck nimmt in einer sehr poetischen Schilderung an, dass der Gallier gekniet haben müsse, ehe er in seine jetzige Stellung des Zusammenbrechens übergehen konnte. Er schliesst daraus, dass derselbe in die Kniee gefallen sei, um sich in sein Schwert zu stürzen. Er habe gemerkt, dass die Sache seines Volkes verloren sei, habe sich aus dem Schlachtgetümmel entfernt, sein Horn zerbrochen und dann in solenner Weise, gewissermaassen rite, den Tod gesucht, während der Gallier der erwähnten Gruppe aus Villa Ludovisi die Feinde dicht hinter den Fersen sähe, keine Zeit mehr habe, in sein Schwert zu stürzen und darum den kürzeren, aber unfehlbar sicheren Stoss durch Aorta und Herz vorziehe.

Geben wir diese Anschauung zu, räumen wir selbst ein, dass unser Gallier erst in die Kniee fallen musste, ehe er hinsank, so folgt doch daraus nicht, dass er auch in sein Schwert stürzte; denn auch ein vom Feinde Verwundeter, dessen Wunde aber, wie die unseres Galliers, nicht augenblicklich tödtet, kann zunächst in die Kniee sinken und sich so noch einen Augenblick halten. Betrachten wir aber, ohne an etwas anderes zu denken, die Statue wie eine grammatisch zu interpretirende Stelle eines Schriftstellers, so ergeben sich vielmehr schwerwiegende Bedenken. Der Gallier liegt zusammengebrochen auf seinem Schilde, allein noch der rechte Arm hält den schon zum Sturz geneigten Körper halb aufrecht, das Schwert und das zerbrochene Horn liegen am Boden. Der rechte Arm ist restaurirt, aber im Ganzen zweifellos richtig, auch das Schwert ist neu; mag seine Form falsch sein, so ist doch eines sicher, dass es nicht mehr im Körper des Sterbenden steckt. Die Todeswunde traf die rechte Seite der Brust.

Nehmen wir nun den Tod durch eigene Hand an, so ergeben sich nothwendig drei Momente der Handlung, um die gegenwärtige Lage des Körpers zu erklären: 1) der Gallier, der den Tod sucht, kniet nieder und befestigt wahrscheinlich, wie der Sophokleische Aias, das Schwert in die Erde, mit der Spitze gegen sich gerichtet, 2) er stürzt in dieses Schwert; er thut es freilich nicht mit solcher Energie, dass es wieder im Rücken herausdringt, aber er muss doch in eine fast liegende Stellung dabei kommen, 3) er richtet sich wieder auf, zieht das Schwert aus der Wunde und legt es neben sich. Ganz abgesehen von der Wunderlichkeit dieser an sich freilich denkbaren Procedur, konnte doch der Verwundete, wenn anders sein Schwert tief genug eindrang, schwerlich mehr die Kraft besitzen, dasselbe wieder herauszuziehen, es müsste denn sein, dass der Stoss an der etwas weniger gefährlichen rechten Seite nur schief sass, oder aber dass der wilde, zum Tode fest entschlossene Barbar doch

nur mit halber Kraft in die Waffe stürzte. Weiter erregt es unsre Verwunderung, dass er, dem doch die Wahl frei stand, die rechte Seite wählte und das Herz verschonte. Sollen wir glauben, dass er doch nur mit halber Entschlossenheit den Vorsatz ausführte? Die Alten aber wussten recht wohl, dass ein Stoss durch die Aorta unbedingt tödtlich ist, und dass auch die Gallier diese Stelle kannten, beweist die Gruppe aus Villa Ludovisi.

Diese Bedenken heben sich sofort, wenn wir annehmen, dass der Gallier die tödtliche Wunde im Kampfe von Feindeshand empfing; dann ist klar, warum das Schwert nicht zum Rücken wieder herausdrang, dann ist auch klar, warum gerade die rechte Seite getroffen ward. Bei einer Musterung von Statuen gefallener oder sterbender Krieger habe ich freilich nur constatiren können, dass die Todeswunde bald an der rechten, bald an der linken Seite sitzt, aber durch die Kampfesweise der Alten ist es erklärlich, wenn ohne besondere Umstände zunächst die rechte, vom Schilde nicht gedeckte Seite getroffen wird. Um wieviel erklärlicher aber ist dies noch bei einem Signalisten, wie wir ihn vor uns sehen, dessen Rechte meist durch das Horn beschäftigt, dessen ganze Manövrirfähigkeit eine geringere ist als die der andern, durch nichts in ihren Bewegungen gehinderten Krieger!

Ergeben sich also aus der Annahme des Todes durch eigene Hand nur Schwierigkeiten, während der Tod im Schlachtgetümmel alle Besonderheiten unserer Statue vollkommen erklärt, so kann kein Zweifel sein, welche Vorgeschichte wir zu denken haben: der Gallier erhielt seine Wunde im Kampfe; wir mögen uns, wenn wir wollen, vorstellen, dass er gerade ein Signal gab; seine Aufmerksamkeit war dadurch in Anspruch genommen, seine rechte Seite ungedeckt, und so traf ihn der Stoss des Gegners.

Dass ein Barbar, ein Gallier, nicht nothwendig durch eigene Hand fallen müsse, ist zu beweisen zwar überflüssig, die Statuen des pergamenischen Weihgeschenks aber, theilweise mit mehreren Wunden bedeckt, die zum Theil durch das Schwert, zum Theil durch die Lanze verursacht sind, zeigen durch die Stellen und die Art der Wunden deutlich an, dass der Künstler an den Tod von Feindeshand gedacht hat. Eine Figur zeigt sogar einen Sterbenden in fast ganz gleicher Lage, wie die unseres Galliers, der in der Feldschlacht durch eine Wunde in der Brust auf seinem Schilde einen rühmlichen Tod fand.

Christian Belger.

ZU DEN COPIEN AUS DEM FRIESE VON PHIGALIA IN PATRAS.

Der von Treu S. 59 ff. dieses Jahrgangs erwiesene moderne Ursprung der in Patras gefundenen Amazonenreliefs erhält noch eine letzte Bestätigung durch den Nachweis ihrer modernen Vorlage. Es ist dies die von dem Bildhauer Henning in London — demselben der 1819 auch den Parthenonfries reconstruirt hat — nach den Originalen hergestellte Nachbildung des phigalischen Frieses, von welcher der archäologische Apparat der hiesigen Universität einen galvano-plastischen Abdruck besitzt. Derselbe, 30 Cm. h., 64 Cm. br., enthält die Platten in fünf unter einander geordneten Streifen. Seine Herkunft wird bezeugt durch Beischriften, die sich auf den meisten Platten befinden; sie enthalten ausser den Angaben: *From the Phigaleian Marbles, London, British Museum* den Namen Henning's und die Jahreszahl 1822 bezw. 1823, einigemal auch das Tagesdatum. Ausserdem sind die Platten mit Nummern versehen, welche, wie der Vergleich mit den Jahreszahlen zeigt, die zeitliche Folge ihrer Anfertigung angeben; zusammengestellt können die Platten erst nach dem Erscheinen des Stackelberg'schen Werkes (1826) sein, da sie dessen auf Taf. 6 gegebener Anordnung folgen.

Die Henningsche Copie (α β γ) enthält einerseits die gleichen Abweichungen vom Original und dieselben Missverständnisse, die Treu bei den Reliefs von Patras (*A B C*) nachgewiesen hat, andrerseits finden sich Abweichungen der Copien unter sich, die aber nur dazu dienen, die Priorität der einen deutlich zu machen.

Der Krieger auf *A* hat wegen Raummangel nach linkshin an der energischen Haltung verloren, die ihm durch ein weiteres Spreizen des rechten Beines übereinstimmend mit dem Original auf α gegeben ist; ebenso hat es für die hinter seiner rechten Schul-

ter flatternde Chlamys an Platz gefehlt. Das Missverständniss an dem Gewand seiner Gegnerin ist auf α als ein kurzer Zipfel, so zu sagen, noch im Entstehen begriffen, während er bei *A* den Oberschenkel verhüllend bis in die Mitte des Pferdeleibes herabfällt. Bei α ist auch der linke Fuss der Amazone und das rechte Vorderbein des Pferdes von normaler Bildung. — β zeigt wie *B* die Amazone, von der am Original nur Kopf und Arme erhalten sind, in der nämlichen Weise ergänzt, nur ist das hässliche Hervortreten des Unterleibes dort noch auffälliger als auf *B*, wo es durch dichter gelegte Falten etwas maskirt ist. Ueberhaupt sind die Gewänder, die bei Henning, namentlich hinter den Körpern, im flachsten Relief gehalten sind, auf den Copien von Patras den Anforderungen des Hochreliefs entsprechend tiefer und faltiger, jedoch in den Motiven der Vorlage weitergebildet. Der sonderbare Helm des stehenden Kriegers auf *B* erscheint auf β in voller Deutlichkeit; auch der knieende trug einen solchen, nicht eine phrygische Mütze. — γ giebt den Chitonbausch der unterliegenden Amazone dem Original getreu wieder, bei *C* ist von einer Gürtung nichts mehr zu sehen, an den Bausch erinnern aber noch zwei schleifenartige Ansätze. Der Helm ihres Gegners ist bei γ von römischer Form, die Stirnklappe desselben ist auf *C* im Profil noch erkennbar. Besonders bezeichnend ist noch Folgendes. Die phrygische Mütze der Amazone rechts hat am Original herabhängende Laschen; diese sind auch auf γ noch deutlich, wenn schon diejenige über der rechten Schulter für eine Falte des Chiton gehalten werden könnte; auf *C* ist sie nun wirklich mit dem Chitonende zusammengegangen, das jetzt wie ein aufgestreifter Aermel aussieht; die Lasche über der linken Schulter ist dem entsprechend ganz weggeblieben.

Wenn nach dem Gesagten noch ein Zweifel sein könnte, dass die Reliefs von Patras nach den Henningschen Copien gearbeitet sind, so sei bemerkt, dass auch die so auffallende Theilung der Gruppen nach Plattenfugen schon in der Vorlage vorhanden ist. Vermuthlich haben die Reliefs von Patras ursprünglich gar nicht für antik gelten wollen, jetzt freilich sind verdächtiger Weise die Köpfe bei guter Erhaltung des Uebrigen durchweg zerstört; doch lohnt es nicht dem Zwecke der Anfertigung weiter nachgehen zu wollen, da die Reliefs jedenfalls endgültig aus der Reihe der Antiken gestrichen sind.

Berlin. R. Klette.

Berichtigung.

In dem Berichte über die Thätigkeit des kais. deutschen archäologischen Instituts ist auf S. 95 dieses Jahrgangs durch mein Versehen anstatt des Herrn Steffen, welcher die Aufnahme von Mykenai ausgeführt hat, Herr Steinmetz genannt, welcher vielmehr nur in Attika thätig war.

Conze.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1880.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Marmor. Zwei Fragmente des Parthenonfrieses, ehemals im Besitze von Steinhäuser in Karlsruhe: 1) Füsse der Figuren Tafel 14, Platte III 16, 17, 18 Michaelis, 2) vom Nordfriese ein jugendlich männlicher Kopf, vermuthlich von einem Reiter oder einer der Figuren an der Spitze des Zuges. — Theil eines Grabreliefs: Hermes (?), stehender Mann, sitzende Frau; alle drei aus einer Schale libirend. Links ein Schiffsvordertheil; rechts im Hintergrunde kleine Figuren. — Grabrelief, ein Mahl darstellend; darunter ein Schiff und griechische Inschrift zu Ehren des Dionysodoros Pytheos' S. — Grabrelief: Mann auf Kline, sitzende Frau eine um einen Baum geringelte Schlange fütternd. — Fragment einer Stele: Sitzende Frau, der sich zwei kleine Figuren nähern. — Kleine Grabstele mit griechischer Inschrift: sitzende Frau und stehende Frau neben einer kleineren Figur. — Urne mit Relief: eine sitzende zwischen zwei stehenden Frauen. — Obertheil einer Marmorstele mit den Namen Nikostratos, Otion, Dexikleos. — Altar oder Postament mit der Inschrift: *L. Curtius Onesiphorus Aipiciani C. F.* (In der Sammlung, welcher die bisher genannten Stücke angehörten, befanden sich auch zwei türkische Grabsteine, welche es wahrscheinlich machen, dass sie aus Klein-Asien stammt, vielleicht aus Smyrna). — Der bekannte auf dem Esquilin gefundene Castellanische Dornauszieher, ein äusserst seltenes und interessantes Werk aus der Zeit um 200 v. Chr., abgebildet Arch. Ztg. 1879 Taf. 2. 3. *Monumenti* X 30. — Kopf einer Statue aus Amathus. — Weiblicher Kopf von einer Statuette und Relieffragment aus Bamboula bei Larnaka; aus Kalkstein ebendaher vier archaische Köpfe von Statuetten, eine Sphinx, Widder eine Schale unterstützend, kleiner Altar. (Diese wie die andern Gegenstände gleicher Provenienz zusammen mit zwei phönicischen Inschriften in einem Wall nahe bei einem Sumpfe gefunden, von dem man glaubt, dass er die Stelle des alten Hafens von Kition bezeichnet.)

Inschriften. Kleines Bronzerad, angeblich bei Argos gefunden, darauf in archaischen Buchstaben *TOIFANAKOI : EMI : EVA...Σ : ANEΘEKE.* — 3 Gefässhenkel mit Beamtennamen, aus Bamboula. — Marmorstele mit archaischer Freilassungsurkunde aus Taenaros; ähnlich den Urkunden bei Röhl 83. 86. 88. — Bleigewicht, auf der einen Seite *ΛEITPA* auf der andern *ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΝ.* In Smyrna erworben.

Metall. Bronze. Lampe aus Bamboula; 5 Gefässe, zum Theil fragmentirt, ein Spiegel, Fragment einer Spiegelkapsel, aus Amathus. — Medusenkopf in Relief, gefunden in der Seine bei Paris; ebendaher aus Blei: kleines Relief mit einem von Schlangen umgebenen Gallierkopf; Statuette eines knieenden gallischen Gefangenen.

Terracotten. Aus Tanagra: Bekleidete Frau, einen Apfel im Schooss haltend; Maulesel mit einem auf seinem Rücken festgebundenen Seebörs (?). — Aus Bamboula: 6 Statuetten; Kopf eines Ochsen; Reliefkopf von einem Gefässrande; Webergewicht. — Aus Amathus: eine Statuette und archaisches Fragment einer zweiten; Theil eines Pferdes u. A.

Vasen. Aus Cypern: 19 Gefässe mit geometrischen Mustern, aus Aradippo; 41 Gefässe glatt oder mit geometrischen Ornamenten, aus Amathus und Limassol. — Kalathos mit geometrischen Ornamenten, roth und schwarz aufgemalt, aus Capua.

Geschnittene Steine. Drei Scarabäen von ägyptischem Porzellan mit Hieroglyphen, wahrscheinlich phönicische Arbeit, aus Amathus. — Carneol-Intaglio: Mann ein Zweigespann führend; ein zweiter: Greife, Ziegen, Delphine, aus Gnossos in Kreta.

SITZUNGSBERICHTE.

Festsitzung des deutschen archäologischen Instituts in Rom.

Am 21. April, dem Geburtstage Roms, fand die festliche Schlusssitzung des deutschen archäologischen Instituts statt.

Herr Gamurrini sprach über einige Fragmente eines Bronzewerks etruskischer Arbeit, die bei Chianciano im Val di Chiana gefunden sind: die Deichsel einer Biga, auslaufend in einen Greifenkopf, am unteren Ende auf einem Frosch ruhend; von den Pferden, welche im vollen Laufe dargestellt waren, haben sich erhalten ein Vorderfuss, der unterste Theil eines Hinterfusses, zwei Ohren, ein Schwanz; ein linker Arm und in dessen Hand Reste der Zügel, vermuthlich von einer weiblichen Figur (Selene) herrührend; vom Wagen sind nur unbedeutende Reste vorhanden. Schliesslich eine r. Hand und ein l. Fuss von einer männlichen Figur und ein grosser Halbmond. Da an dem Fundort warme Heilquellen noch heute in Gebrauch sind und die Gegend waldig ist, so vermuthet Redner, dass in etruskischer Zeit dort Diana-Selene verehrt worden sei; in Urkunden des 12. und 13. Jahrh. führt der Ort den Namen *Sellene, Sellena, Sillena.* An dem Fundort sind Reste eines antiken Estrichs und drei Gräber mit Menschen- und Pferdeknochen, doch keine Spur von Mauern; der Redner nimmt an, dass dort ein alter, hölzerner Tempel der Diana-Selene gestanden habe, deren Cult mit Menschenopfern verbunden gewesen sei. Vermuthlich sei der Tempel von den Galliern im J. 529 d. St., als sie das Gebiet von Clusium verheerten, zerstört worden. — Herr Dr. Dessau sprach über die Monumente von Ostia. Durch den Vergleich mit hier so zahlreich gefundenen Inschriften stellt sich heraus, dass manche Steine, die sich jetzt an anderen Orten finden, aus Ostia stammen und dass demnach die Ruinen der Stadt im Mittelalter als Steinbruch gedient haben müssen. So gehört hierher die Inschrift eines *ordo corporatorum qui pecuniam ad ampliandum templum contulerunt,* die bei S. Pietro in Vincoli gefunden wurde, wie die Namen zeigen, besonders die sonst fast nicht vorkommenden *Egrilius* und *Nasennius;* das Piedestal einer Statue des *genius coloniae Ostiensis* im Dom von Pisa und die Dedicationsschrift des *collegium fabrum tignuceriorum* im Battistero in Florenz; bei Amalfi kommen besonders viele Inschriften ostiensischer Provenienz vor. Dass schon im Alterthum eine Plünderung der Monumente stattfand, zeigt ein Piedestal, welches im Jahre 354 vom *praefectus urbis Romae Memmius Vitrasius Orfitus* dem Kaiser Constanz II. dedicirt wurde. Es ist ein älterer, wie die von diesem erhaltenen Namen sicher beweisen, ostiensischer Stein benutzt, der das Datum *III id. Mart.* des Jahres 239 trägt. Die Ostienser selbst haben bei der späten und rohen Restauration ihres Theaters zur Aufmauerung des Eingangs eine ganze Reihe alter Basen benutzt. — Hr. Prof. Henzen sprach über die Beziehung der *castra peregrinorum* auf dem Caelius zu den *milites frumentarii.* Die *frumentarii,* ursprünglich Fouriere, werden nachher in mannigfaltigster Weise besonders als Couriere und Polizeidiener verwendet. Nun ist weitaus die grösste Zahl der Inschriften, auf denen die *frumentarii* vorkommen, in Rom gefunden, wo die Inschriften sonstiger Legionssoldaten sehr selten sind; die *frumentarii* müssen daher in Rom ein besonderes Corps, zusammengesetzt aus detachirten Soldaten aller Legionen, gebildet haben. Unterstützt wird dies noch dadurch, dass die *frumentarii* sich auf ihren Steinen gelegentlich *collegae* und *contubernales* nennen, auch wenn sie ganz verschiedenen Legionen angehören. Da nun ein *optio peregrinorum* zugleich *exercitator militum frumentariorum* ist (C. I. L. VIII. 1322), ferner ein *subprinceps peregrinorum* vorkommt C. I. L. VI 3329), der eine *statio frumentariorum* errichtet, sowie zwei *frumentarii,* die dem *genius kastrorum peregrinorum* ein Monument setzen (*Notizie* 1881 p. 116), endlich *peregrini* nur als Collectivname, nie von Einzelnen gebraucht wird, so muss angenommen werden, dass das Corps der *frumentarii* in Rom das der *peregrini* genannt wurde. Schwierigkeiten macht der Name, der zur politischen Stellung der Legionssoldaten nicht passt; vermuthlich bezeichnet er nur den Gegensatz zu den übrigen Garnisonen Roms, die aus Italikern bestanden. Zu der Stellung der *frumentarii* passt gut, dass die *castra peregrinorum* auf dem Caelius bis zur Zeit des Ammianus Marcellinus als Staatsgefängniss dienten. Wie die *vigiles* Detachements in die Umgebungen Roms ausschicken, findet sich eine *statio peregrinorum* beim

dritten Meilenstein der Via Appia (C. I. L. VI 230), ein Dedicationsstein einer *statio n(umeri) frumentariorum* an Alexander Severus und Julia Mammaea, zu dem der *procurator portus utriusque* den Platz hergegeben hatte. (Or.-Henz. 6523), ein Monument, welches 2 *frumentarii* in Ostia dem *genius* der *kastra peregrina* errichtet haben (*Notizie* 1881 p. 116). Auf zwei Inschriften (C. I. L. VI 1063. 3052) kommen *frumentarii* zusammen mit *vigiles* vor. Die Einrichtung der *castra peregrinorum* wird, ohne zwingenden Grund, Septimius Severus zugeschrieben; *frumentarii* müssen jedoch schon früher in Rom existirt haben, wenn auch *castra* und *princeps peregrinorum* vor dem 3. Jahrhundert nicht nachweisbar sind. Unklar bleibt der *canaliclanius*, der auf einigen Steinen vorkommt, die sich auf *castra peregrina* beziehen.

Zum Schluss spricht Redner im Namen des Instituts S. Exc. dem Herrn Unterrichtsminister Baccelli seinen Dank aus für die Gipsabgüsse der Architekturfragmente, welche bei den letzten Ausgrabungen am Pantheon gefunden sind; in gleicher Weise dem Hrn. Commend. Ruggiero, der sein Werk *Documenti relativi agli scavi di Stabia* der Institutsbibliothek überwiesen hat; schliesslich allen denen, welche die Versammlungen des Winters und diese Schlusssitzung mit ihrer Gegenwart beehrt hatten.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 2. Mai. Eingegangen waren an neuen Schriften: A. W. Curtius, der Stier des Dionysos; P. J. Meier, Gladiatoren-Darstellungen auf rheinischen Monumenten (Westd. Zeitschrift Heft II.); G. Hirschfeld, zu griechischen Inschriften (Zeitschr. für österr. Gymnasialw.); E. Curtius, die Altäre von Olympia. — Herr Robert besprach eine Anzahl der neuerdings in Italien gefundenen Monumente, namentlich eine in der Villa Hadrians gefundene Statue des jugendlichen Dionysos, im Stil des Polyklet; eine Bronzestatuette der Athena mit einer Krähe auf dem Arme (Paus. IV 34, 3); einen etruskischen Spiegel aus Vulci, auf dem Hera dem Herakles die Brust reichend dargestellt ist, umgeben von Zeus *(Tinia)*, Minerva *(Merfa)*, Venus *(Turan)* und *Meant;* die Terracotta-Pyramide von Metapont mit archaischer Weihinschrift des Töpfers Nikomachos (*Bullettino* 1882 p. 102). Ferner gab er eine neue Deutung der linken Scene auf dem Meleager-Sarkophag der Villa Pamfili. — Herr Conze berichtete über die Serie *C* der Wiener Vorlegeblätter, welche namentlich die Zusammenstellung der Vasen des Hieron fortsetzt und das Erechtheion in Heliogravure nach Niemann's Zeichnung enthält; letzteres Blatt ist, wie das gleichartige mit dem Parthenon, auch einzeln im Buchhandel. Sodann legte derselbe Zeichnungen des Herrn Humann nach einem am Golf von Elaia in einem Grabe gefundenen vollständigen Todten-Goldschmuck vor. — Herr Curtius sprach über die *velata species* der koischen Aphrodite des Praxiteles. Indem er auf die Unwahrscheinlichkeit des Motives hinwies, welches nach Plinius die Entscheidung der Koer herbeigeführt haben soll, und an die Webereien in den Aphroditeheiligthümern erinnerte, führte er aus, dass die feinen Gewänder der Hierodulen im ganzen Alterthum als Hetärenkostüm verbreitet gewesen seien und in die bildende Kunst Eingang gefunden hätten, seitdem Hetären als Modelle dienten. Wie Phryne in ihrem Hierodulen-Kostüm von Apelles in Kos dargestellt sei, möge auch Praxiteles die koische Aphrodite in durchsichtigem koischem Gewande dargestellt haben. Die plastische Verwendung solcher Gewänder lehrten kleinasiatische Terracotten. Hierdurch gewann die mehrfach ausgesprochene Vermuthung, dass des Arkesilaos *Venus Genetrix* der Typus der koischen zu Grunde gelegen habe, neuen Anhalt, zumal sie ganz ähnliche Gewandmotive aufweise, wie der Hermes und die knidische Aphrodite. Für die Tempelstatue bleibe der Typus der Sabina-Münzen massgebend und wenn der Kopf der Statue im Louvre derselben ursprünglich angehöre, so sei in den strengeren Formen desselben ein Zurückgreifen auf ältere Typen zu erkennen, wie dies aus der archaisirenden Richtung in der Schule des Pasiteles und seiner Zeitgenossen mehrfach nachgewiesen sei. Gegen diese Combination erhob Herr Conze Einspruch: so lange nicht die Vorfrage endgültig erledigt sei, ob der Kopf der Louvrestatue zugehörig sei oder nicht, entbehrten alle daran geknüpften Combinationen des sicheren Fundamentes.

Sitzung vom 6. Juni. Ausser einer Anzahl von Fortsetzungen legte der Vorsitzende den ersten Band von Meisters Neubearbeitung des Ahrens'schen Werkes über griechische Dialekte vor, für den leider die im letzten Heft der Mittheil. des athen. Instituts veröffentlichte grosse thessalische Inschrift noch nicht benutzt werden konnte. — Herr Rhangabé las eine Abhandlung über das Erechtheion, in der er zu beweisen suchte, dass dieser Tempel ein in seinem Hauptgrundriss regelmässiger ionischer sechssäuliger Prostylos war, der auf unebenem Boden stand, welcher Umstand die Anlage von inneren Treppen bedingte. Durch eine Scheidewand getrennt war die westliche Abtheilung, das Pandrosion oder Adyton, mit Fenstern versehen, weil in demselben der heilige Baum wuchs. Ausserdem enthielt sie die Gräber der beiden alten Könige und das Palladium, hinter welchem ihm zu Ehren die Karyatiden-Halle angebracht war. Ihm gegenüber lag der Haupteingang ins Adyton, ein breiter Gang, bestimmt die Spuren des Dreizacks des Poseidon einzuschliessen. Eine Hinterthür führte westlich in das offene Temenos, wo die Wohnungen und Diensträume der Arrhephoren und Priesterinnen lagen. — Herr Furtwängler berichtete über seine im Frühjahr 1882 ausgeführte Reise nach Griechenland im Interesse des von ihm in Gemeinschaft mit Löschcke vorbereiteten Werkes über vorhellenische Kramik Griechenlands. Er fand hierfür mancherlei neues Material, sowohl in Athen, aus Funden von Nauplia, Attika, der Akropolis von Daulis und den Schliemann'schen in Orchomenos, als auch in Orchomenos selbst und in Mykenä, wo sich die neue Aufnahme der Burg und Umgegend durch Herrn Hauptmann Steffen als wissenschaftlich sehr ertragreich erwies. Ausserdem hob er als besonders merkwürdig einige in der Athenastrasse zu Athen neu gefundene Grabstelen hervor, die kunstgeschichtlich sehr wichtigen neuen Grabstelen von Larisa in Thessalien, zwei bei der Metropolis in Athen gefundene schön gearbeitete Karyatiden — leider mit abgebrochenen Köpfen —, welche zwei in Rom befindlichen entsprechen (*Clarac, mus. de sculpt.* pl. 444 Nr. 814 und 814 *B*). Von Terracotten erwähnte er neue Funde in Tanagra, in deren Hauptstücken er indess athenischen Import erkannte, und die aus den französischen Ausgrabungen in Myrrina stammenden. Endlich verweilte er bei seinem Besuche einiger der Kykladen. Die Bedeutung der französischen Ausgrabungen auf Delos stellte er sehr hoch, wenngleich dieselben erst als glücklich begonnen und durchaus noch nicht als abgeschlossen gelten können; er sprach die Hoffnung aus, dass sie mit voller Kraft weitergeführt werden möchten. Dem Vortragenden sind an den für die Giebelstatuen des Apollotempels gehaltenen Figuren mehrere wichtige Zusammensetzungen gelungen und er glaubt sie anders, als bisher geschehen, deuten zu müssen. — Herr Mommsen machte Mittheilung von einem vor Kurzem in Vercellae gefundenen Inschrift-Bruchstück, das seinem Aussehen nach zu den auf Erz geschriebenen Gesetzestafeln sich stellt. Auch dem Inhalt nach ist es gewissermaassen ein Gesetz, aber ein Gesetz besonderer Art. Zwei Vorsteher — es ist nur von dem ersten der Schluss des Namens enthalten . . . . *i]us Tapponis f. Tappo* —, im Einverständniss mit einer Anzahl Collegen, deren einer das seltsame Cognomen *Multivorus*, ein anderer den noch viel seltneren Namen *P. Properocius* „Eilschnell" geführt hat, halten Versammlung und machen Volksbeschluss: *plebem Romana[m iure rogaverunt pl]ebesque Romana iure sci[vit]*. Ort, Zeit und die vorstimmende Abtheilung werden in entsprechender Wunderlichkeit bezeichnet; was diese „römische Bürgerschaft" verordnet hat, erfahren wir nicht, da die Tafel in den Anfangsworten des Beschlusses abbricht. Was aber das Ganze war sagt die Ueberschrift: . . . . . *Tappula*, offenbar die *Tappula lex convivalis ficto nomine*, welche ein alter Poet verfasste und der Lucilius in seinen Satiren Erwähnung thut, oder, wenn man lieber will, ein analoger Scherz aus späterer Zeit. Der Tappo, uns übrigens nur als Cognomen bekannt, muss danach wohl eine stehende Scherzfigur bei den römischen Schmausereien gewesen sein. Dem Schriftcharakter nach scheint das Bruchstück etwa der augustischen Zeit anzugehören.

Sitzung vom 4. Juli. Herr Curtius theilte mit, dass die Herren Schöne und Mommsen an Giambattista de Rossi in Rom, der am 24. Juni seinen 60. Namenstag feierte, folgenden Glückwunsch gesandt hatten: *Johanni Baptistae Rossio principi archaeologorum Christianorum diem nominis sexagesimum faustum felicem apprecantur litterati Berolinenses*, worauf die telegraphische Antwort einlief: *Collegas Berolinenses gratissimus benevolentiae et comitati eorum salutat Rossius.* Hieran schloss Herr Mommsen die Mittheilung, dass die Feier auf Rossis Wunsch der heissen Jahreszeit wegen bis

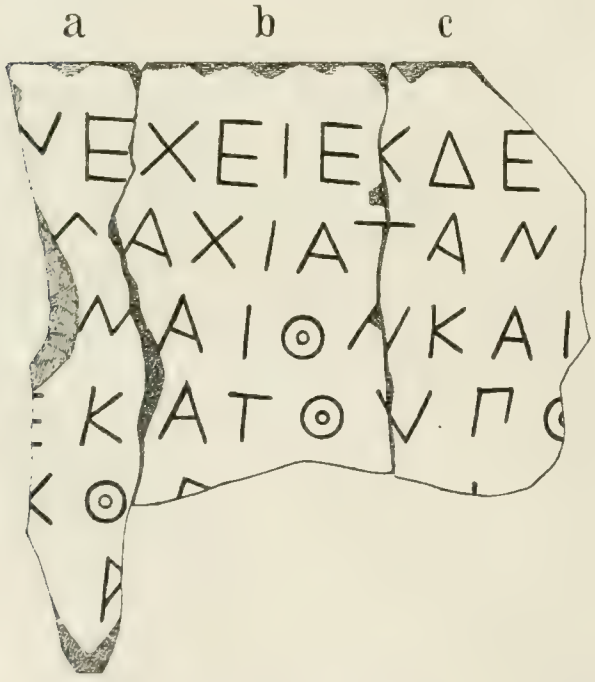
zum November aufgeschoben sei. — Vorgelegt wurden: A. Postolacca *Synopsis numorum veterum in museo numism. Atheniensi*; M. Voigt Ueber das Vadimonium; G. Wissowa *De Veneris simulacris Romanis*; *Ann. dell' Inst.* 1881; Graeber Die Thonindustrie auf dem Gebiete des Bauwesens bei den Griechen und Römern; R. Förster Das Portrait in der griechischen Plastik. — Herr Curtius referirte über eine Ende April im Piräeus gefundene Steinurkunde, welche den auf das Seezeughaus des Philon bezüglichen Baucontrakt enthält. — Herr Engelmann legte eine dem *Museo Español de Antigüedades* II 353 entnommene Abbildung einer Athenastatuette vor, welche eine Copie der Parthenos ist und in den Maassen (0,98) ziemlich genau mit der athenischen Statuette übereinstimmt, der sie im Gesichtsausdruck überlegen zu sein scheint. Ebendort VIII 471 ist der Kopf einer Athenastatuette bekannt gemacht, welcher völlig abhängig von Phidias, doch einer freieren Kunstrichtung angehörig erscheint. — Herr Hauck sprach anknüpfend an die Aufsätze von A. Trendelenburg „der grosse Altar zu Pergamon" und A. Conze „über das Relief bei den Griechen" über die Grenzen zwischen Malerei und Relief und fand das Unterscheidungsmerkmal nicht sowohl in der Farbe, die ja auch der Skulptur angehört, als vielmehr in der Art der Erzeugung der Licht- und Schattenwirkung, welche in der Malerei durch Auftragen verschieden gesättigter Farbentöne, in der farbigen Skulptur bei gleichmässig aufgetragenen Tönen durch die natürliche Beleuchtung hervorgebracht wird. Für die antike Skulptur ist dies Kriterium allerdings kein absolut sicheres, weil die Malerei in den ersten Anfängen eine eintönige war und die ägyptischen Koilanaglyphen ebenso wie die assyrischen Flach- und ältesten attischen Grabreliefs zur Malerei gerechnet werden müssen. Der Plastik ist die durch Reflex und Transparenz bedingte specifische Lichtwirkung verschlossen; so hat auch den Versuch, den Glanz des Augensternes plastisch nachzubilden, erst die spätere Kunst gemacht. Zu bestreiten ist der malerische Charakter der Balustraden-Reliefs von der Athenahalle in Pergamon, welche sowohl durch die Gruppirung als die Behandlung sich als das Werk eines immerhin tüchtigen Steinmetzen verrathen. — Herr Milchhöfer behandelte drei kleine pergamenische Statuen, in welcher er eine Darstellung des Prometheus, der durch Herakles befreit wird, erkannte. — Herr Treu erläuterte seine Restitution der Giebelreliefs vom Schatzhause der Megarer (vgl. Arch. Ztg. 1880 S. 50). Auf die Mitte des 6. Jahrh. als Entstehungszeit der Reliefs führt ihr Stil, welcher mit dem der auf Delos gefundenen Nike des Archermos genau übereinstimmt, und die muthmaassliche Zeit des Bauwerkes. — Herr Mommsen legte eine in einem karthagischen Grabe gefundene Bleiplatte (veröffentl. in der *France Illustrée* 8. April 1882) vor, welche wie gewöhnlich eine Verfluchung enthält, sich aber von den bisher bekannten theils durch die Eigenthümlichkeit und Energie des Fluches, theils dadurch unterscheidet, dass zwar die lange Reihe der verwünschten Individuen römische Namen trägt und die Verwünschung selbst lateinisch abgefasst ist, die zur Execution berufene Gottheit aber mit einem freilich unaussprechbaren, doch griechischen Namen belegt wird. Der Fluch lautet: *ΚΑΡΟΤΡΡΑΧΧΘΑ* (folgen noch mehrere Zeilen gleicher Art) *demon, qui ic conversans* (= *hic conversas* oder vielmehr *conversaris*), *trado tibi os quos* (*scripi* fehlt), *ut deteneas illos et implicentur* [*n*]*ec se movere possint.*

DIE AUSGRABUNGEN VON OLYMPIA.

INSCHRIFTEN AUS OLYMPIA.

435.

Drei aneinander passende Fragmente aus gelblich-weissem Marmor von mittlerem Korn mit verstreuten grösseren Krystallen; gefunden *a*) 8. Februar 1881 im Südende des „Südbaus" (im Westen des Buleuterion). *b*) 14. März 1876 in der Ostfront des Zeustempels im zweiten Intercolumnium. *c*) 31. März 1880 im Zeustempel. Zusammen gegenwärtig bis 0,24 lang; *b*) und *c*) sind unten gebrochen und nur bis 0,17 hoch erhalten, während *a*) die ursprüngliche Höhe von ca. 0,24 und oben und unten ein Stück der Horizontalflächen erhalten hat; ebenso ist es hinten beendet, 0,165 tief. Die obere und untere, sowie die hintere Fläche sind sämmtlich sorgfältig geglättet; die Rückseite zeigt in der Höhe von ca. 0,14 eine 2—3 Cm. tiefe spätere Abarbeitung, so dass der obere Theil des Steines um so viel an Dicke verliert, doch ist dieser obere Theil hinten überhaupt gebrochen. — Facsimile in $^1/_3$.



Die drei Fragmente, aus welchen ich im Sommer 1881 das oben stehende Inschriftstück zusammengesetzt habe, gewinnen, so geringfügig sie auf den ersten Blick erscheinen, ein ganz besonderes Interesse dadurch, dass sie sich als Ueberrest eines der merkwürdigsten epigraphischen Denkmäler Olympias erkennen lassen: sie gehören zu der Weihinschrift des goldenen Schildes, welchen nach Pausanias' Bericht die Spartaner und ihre Bundesgenossen nach der Schlacht von Tanagra an den Zeustempel stifteten, auf dessen Giebel er zu Füssen der den First bekrönenden Nike aufgestellt war. Paus. V 10, 4: *ὑπὸ δὲ τῆς Νίκης τὸ ἄγαλμα ἀσπὶς ἀνάκειται χρυσῆ, Μέδουσαν τὴν Γοργόνα ἔχουσα ἐπειργασμένην. τὸ ἐπίγραμμα δὲ τὸ ἐπὶ τῇ ἀσπίδι τούς τε ἀναθέντας δηλοῖ καὶ καθ' ἥντινα αἰτίαν ἀνέθεσαν. λέγει γὰρ δὴ οὕτω·*

ναὸς μὲν φιάλαν χρυσέα]ν ἔχει, ἐκ δὲ[Τανάγρας
τοὶ Λακεδαιμόνιοι συμ]μαχία τ' ἀν[έθεν
δῶρον ἀπ' Ἀργείων καὶ Ἀθα]ναίων καὶ [Ἰώνων,
τὰν δεκάταν νίκας εἵν]εκα τῶ πο[λέμω.

Der ausserhalb der Klammern stehende Theil des Epigramms ist in unseren Fragmenten erhalten; eine Abweichung von dem bei Pausanias überlieferten Text zeigt sich auf ihnen nur in der Form des letzten Genitivs, welcher auf dem Original *τοῦ πολέμου* lautete. Diese Genitivbildung wäre für eine spartanische Inschrift nicht weniger auffällig als die paläographische Form des Δ (statt D) in der ersten Zeile; entscheidend aber gegen den lakonischen Ursprung der Inschrift ist die Verwendung des Zeichens Χ in der Bedeutung des Chi. Nach Herrn Professor Kirchhoff's Ansicht, welcher mich auf diese Umstände gütigst aufmerksam machte, weisen dieselben für die Herkunft unserer Inschrift übereinstimmend auf Korinth.

Dass in der That von der unter Sparta's Vorhut bei Tanagra vereinigten Symmachie die Ausführung des aus der Siegesbeute nach Olympia zu weihenden Anathems den in kunstvoller Metallarbeit von jeher berühmten Korinthiern übertragen wurde [1]), bestätigen noch die Buchstabenreste, welche unsere Inschriftfragmente unter den von Pausanias überlieferten Versen erhalten haben. Der Stein enthielt noch zwei Zeilen, von deren erster die drei Buchstaben ΚΟΡ zu erkennen sind, die sich mit grosser Wahrscheinlichkeit zu einer Form des Namens der Korinthier ergänzen lassen. Den Inhalt dieser letzten beiden Zeilen kann danach nur entweder eine Aufzählung der einzelnen Bundesgenossen gebildet haben, oder, was wahrscheinlicher ist, ein Vermerk über die Ausführung des Weihgeschenkes durch die Korinthier überhaupt oder durch einen namhaft gemachten korinthischen Künstler. Dass Pausanias diese Zeilen nicht anführt, hat vielleicht seinen Grund darin, dass sie nicht metrisch abgefasst waren.

Einige Schwierigkeiten ergeben sich bei weiterer Verfolgung der Fragen, zu welchen die Stiftung dieses Anathems und Pausanias' Bericht über dasselbe führt. Nach diesem war die Weihinschrift ‚*ἐπὶ τῇ ἀσπίδι*' angebracht, während wir die wiedergewonnenen Reste derselben auf einem Marmorblock finden. Gewiss wird man nicht etwa an eine Wiederholung der Inschrift denken dürfen. Denn ein zur Aufstellung auf der Giebelhöhe eines Tempels bestimmter Schild ist an sich wenig geeignet eine grössere Inschrift zu tragen; da seine Mitte in diesem Fall von dem Gorgonenhaupt eingenommen war, hätte die Umschrift nur an seinem Rande, bei ihrer Ausdehnung also nur in so kleinen Buchstaben Platz gefunden, dass sie von unten nicht mehr erkennbar sein konnten, zumal sie zur Hälfte auf dem Kopf stehen mussten. Dass aber der Schild zur Zeit der Abfassung der Weihinschrift schon für diesen hohen Platz bestimmt war, sagt sie ja selbst; und das ist wiederum ein Grund, um zu bezweifeln, dass sie auf dem Schilde selbst angebracht gewesen sein konnte. Dieser kam ohne Zweifel fertig aus Korinth nach Olympia; der Platz auf dem Giebel aber ist ihm aller Wahrscheinlichkeit nach erst in Olympia von der dortigen Tempelbehörde angewiesen worden.

Wenn somit die Angabe des Pausanias, dass die Inschrift *ἐπὶ τῇ ἀσπίδι* gestanden hat, nicht zuzutreffen scheint, so ist daran zu erinnern, dass diese Worte nicht nothwendig so verstanden zu werden brauchen, dass das Weihepigramm auf dem Schilde selbst angebracht sei. Ein solches Versehen wäre nicht gerade schwerwiegend oder bei Pausanias unerhört. Doch vergleiche man Stellen wie VI 1, 4 und 7 wo von den Siegerstatuen des Kleogenes, des Anaxandros, des Polykles jedesmal *τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπ' αὐτῷ* gesagt ist; VI 10, 7; 12, 7, wo von dem Wagen des Kleosthenes und Theochrestos *τὸ ἐπίγραμμα τὸ ἐπὶ τῷ ἅρματι* steht, während alle diese Inschriften doch sicher auf den Postamenten, nicht auf den Darstellungen angebracht waren [2]). Somit ist klar, dass bei diesen Angaben der dargestellte Gegenstand mit dem zu seiner Aufstellung nothwendigen Postament zusammengefasst ist, und in diesem Sinne kann der Ausdruck des Pausanias auch in unserm Falle aufgefasst werden.

Doch ist es vielleicht nicht überflüssig, noch ausdrücklich festzustellen, dass das Epigramm durch die Worte *ναὸς ἔχει* wirklich auf den Aufstellungsort des Weihgeschenkes Bezug nimmt. Eine Angabe dieser Art ist bei der grossen Zahl von Weihgedichten, die uns erhalten sind, soviel ich sehe, überhaupt selten. Zuweilen finden sich allgemeinere Wendungen, wie *παρὰ Διί* (olymp. Inschr. no. 103. 340) oder *ἐν πολυθαήτῳ τεμένει Διός* (Paus. VI 3, 14), welche wenig mehr sind, als Umschreibungen der Weihung an den Gott selbst, die in diesem Fall nicht noch besonders ausgedrückt zu werden pflegt. Einmal findet sich sogar No. 146) ‚*Ζηνὸς ὑπὸ προδόμοις*' in einem etwas redseligen und gezierten Dedicationsgedicht römi-

[1]) Ebenso finden wir z. B. an den umfangreichen Weihgeschenken, welche die Spartaner nach dem Siege von Aigospotamoi nach Delphi stifteten, Künstler aus den verschiedensten Staaten der spartanischen Bundesgenossenschaft thätig, aber keinen einzigen Spartaner (Paus. X 9, 7 f.).

[2]) Die Beispiele liessen sich leicht vermehren: VI 7, 9. 13, 5. 16, 4 u. s. w.

scher Zeit; es ist darauf nicht mehr Werth zu legen, als auf jene anderen Ausdrücke, da auch dieser nur metaphorisch und ganz allgemein verstanden sein kann. In unserem Fall dagegen kann über die concrete Bedeutung der Angabe um so weniger ein Zweifel sein, als sie mit der anderen positiven Angabe, dass das Anathem aus der tanagräischen Beute stamme, durch *μέν-δέ* in Relation gesetzt ist.

Für eine so ungewöhnliche Fassung muss ein besonderer Grund vorgelegen haben, und es ist nicht schwer denselben in der hervorragenden Stelle zu erkennen, die dem Weihgeschenk am Zeustempel angewiesen worden war. Ueber der Hauptfront des vornehmsten Gebäudes von Olympia prangend war derselbe ein weithin sichtbares Zeugniss der Macht und des Ansehens, welches damals Sparta und seine Partei unter den griechischen Staaten auch in Olympia genoss. Wenn wir den hohen Werth bedenken, den die Griechen den friedlichen Ehren, welche Olympia ertheilte, beilegten, so erscheint diese Auszeichnung kaum als ein geringerer Triumph für Sparta als der Sieg seiner Waffen, welchen das Weihgeschenk verherrlichte. Durch die Stelle, die unser Anathem am Zeustempel einnahm, wird es zu einem der wichtigsten chronologischen Anhaltspunkte für die Vollendung des letzteren: zur Zeit seiner Weihung muss der Tempel mit Giebel und Dach bis zum First fertig gewesen sein. Aber wenn in diesem Fall der Gedanke an eine frühere, anderweitige Aufstellung des Weihgeschenkes ausgeschlossen ist, so bliebe vielleicht noch die Möglichkeit, dass die Stiftung erst einige Zeit nach der Schlacht geschehen sei. Gewiss giebt es dafür Beispiele, aber eine spätere Weihung hier anzunehmen, ist weder ein Grund vorhanden, noch wäre sie irgend wahrscheinlich. Der Sieg von Tanagra war nicht gerade von entscheidender Bedeutung und wird bei dem Wechsel der kriegerischen Ereignisse in den nächsten Jahren sehr bald in den Hintergrund getreten sein; es ist nicht abzusehen, worauf man nach errungenem Siege mit der Weihung hätte warten sollen, als auf die Vollendung des Schildes, die keine lange Zeit in Anspruch nehmen konnte.

Auch ohne ausdrückliche Ueberlieferung wird man annehmen dürfen, dass die einheimischen Behörden sich bemüht haben werden, Neubauten und die Errichtung bedeutenderer Werke möglichst für die Wiederkehr des grossen Festes zum Abschluss zu bringen, und ganz besonders ist dies Bestreben für den Zeustempel vorauszusetzen. Da nun die Schlacht von Tanagra im letzten Jahre der 80. Ol. stattfand, zur Herstellung des Schildes aber der dazwischen verbleibende Zeitraum von 6—8 Monaten vollkommen genügt, so halte ich es für durchaus wahrscheinlich, dass es die Feier der 81. Olympiade (456 v. Chr.) war, bei welcher den versammelten Griechen zum ersten Mal der eben vollendete Bau des Zeustempels „enthüllt", nämlich von den Gerüsten befreit, vor Augen gestellt wurde. Auch der Sculpturenschmuck des Aeusseren muss damals vollendet gewesen sein, nur das Innere war noch unfertig; es fehlte noch die Nike über dem Giebel, als Firstakroterion trug er das goldene Weihgeschenk der Spartaner und ihrer Bundesgenossen.

Auf die, wie mir scheint, entscheidende Bedeutung unseres Weihgeschenkes für die Datirung des Tempels zuerst hingewiesen zu haben ist ein Verdienst von L. Urlichs[3]). Er begreift unter demselben nicht nur den Schild, sondern auch die darüber aufgestellte Nike und die vergoldeten Dreifüsse über den Ecken des Giebels; an diese letzteren dachte auch Petersen bei der in unserem Epigramm genannten *φιάλη*[4]). Doch hat schon Michaelis[5]) mit Recht bemerkt, dass dies durch den Singular und die Bedeutung des Wortes *φιάλη* ausgeschlossen sei. Wegen der Verwendung dieses Wortes in Bezug auf den Schild sind mir jedoch gegenüber der neuen Inschrift viel weitergehende Bedenken geltend gemacht worden, dass nämlich unser Stein mit dem von Pausanias über dem Tempelfirst erwähnten Schild überhaupt keinen Zusammenhang habe und dass diese ganze Nachricht nur aus dem Missverständniss einer Quelle, welche Pausanias

[3]) Vortrag auf der Halle'schen Philologenversammlung 1876 S. 4 f.; und später in dem Würzburger Programm von 1877 S. 11.

[4]) Kunst des Pheidias S. 349; mir leider hier nicht zur Hand.

[5]) Arch. Ztg. 1876, 170 Anm.

hier benutzt hat, entstanden sei. Da hiermit nicht nur jenes wichtige Zeitkriterium für die Vollendung des Tempels mit allen Folgerungen, welche sich daran knüpfen, verloren gehen würde, sondern die Frage überdies für die Beurtheilung des Pausanias von weittragender Bedeutung ist, sehe ich mich veranlasst, diesen Einwendungen entgegenzutreten.

Von dem Gebrauch des Wortes φιάλη im Sinne von ἀσπίς handeln einige Stellen des Aristoteles (Poet. 21; Rhet. 3, 11), in welchen er von der poetischen Metapher spricht, in Folge deren man den Schild die Schale des Ares nennen könnte, ebenso wie die Schale den Schild des Dionysos. Er hatte dabei ohne Zweifel Dichterstellen, wie die des Antiphanes bei Athen. 433c im Sinn, es kam ihm hier nur auf ein Beispiel für die Analogie an, nach welcher man das Attribut eines Gottes auf den anderen überträgt; die Aehnlichkeit der Form der beiden Attribute, welche jenem Gebrauch offenbar zu Grunde liegt, lässt er daher unberücksichtigt. Für die Bezeichnung decorativer Schilde als φιάλαι hat Michaelis Beispiele angeführt; sollte es aber anstössig sein, dass ein Schild in der Weihinschrift als φιάλη bezeichnet wurde, so liesse sich ja leicht zugeben, dass das Anathem wirklich als Schale zu betrachten ist, aber nachdem es über dem Giebel des Tempels aufgestellt war, von Späteren mit einem Schilde verwechselt wurde. Doch ist dies wenig wahrscheinlich: eine Schale ist kein passendes Weihgeschenk aus der Beute einer Schlacht und würde als solches, soviel ich sehe, ohne Analogie dastehen. In jedem Fall aber ist festzuhalten, dass unser Anathem ein für den Zweck der Weihung an den Gott besonders verfertigtes Prachtgeräth war, das seiner Form nach einem Schilde so nahe stehen mochte, wie einer Schale und das daher der Verfasser des Weihgedichtes, einem poetischen Brauche folgend, sehr wohl als φιάλη bezeichnen konnte.

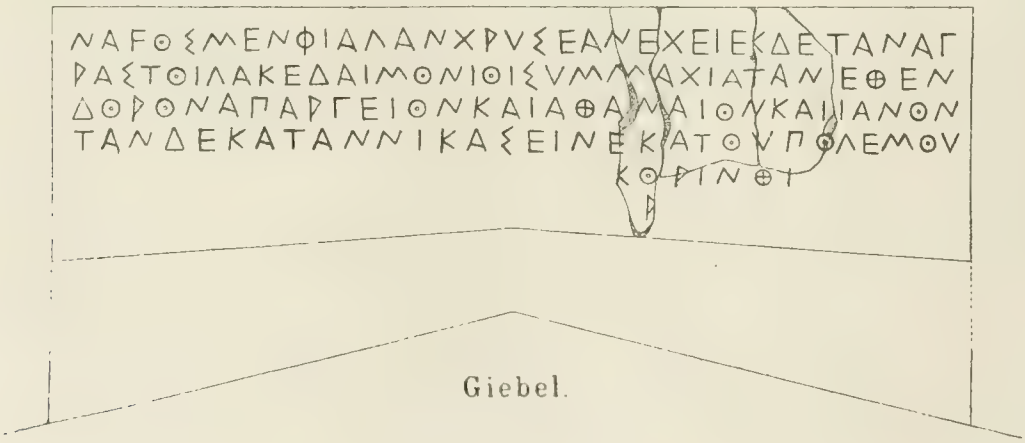
Die Aufstellung unseres Steines auf der Tempelhöhe können wir jetzt — und dies wird allen Zweifeln ein Ende zu machen im Stande sein — durch ihn selbst erweisen. Es zeigt sich nämlich, dass seine obere und untere Fläche, von welcher auf dem ersten Fragment jederseits ein Stück erhalten ist, nicht genau parallel liefen, so dass eine Messung seiner Höhe an verschiedenen Stellen des erhaltenen Theils ein verschiedenes Resultat liefert, und zwar nimmt diese Höhe nach rechts (vom Beschauer) zu, nach links hin ab. Während die Messung am äussersten linken Rande der erhaltenen Buchstabenreste 0,24 als Höhe ergiebt, beträgt diese in einer Verlängerung der Oberfläche nach rechts um 20 Ctm. von jenem Punkte bereits 0,252, in der gleichen Verlängerung nach links nicht mehr ganz 0,23. Der Unterschied beläuft sich demnach auf 6 Millim. für je 10 Ctm.; nehmen wir die obere Fläche als horizontal, wie es die Richtung der Schrift erfordert, so ergiebt sich für die untere vom rechten Ende nach der Mitte zu eine Steigung von 0,06. Da die Länge des ursprünglichen Steines mindestens gegen 1 Meter betrug, so würde er, wenn wir diese Steigung als durchgehend annehmen, am rechten Ende 6 Ctm. höher sein, als am linken. Es ist klar, dass er somit nirgends anders gestanden haben kann, als auf einer schräg anlaufenden Fläche, d. h. auf der des Tempelgiebels. Das erhaltene Stück gehört dem rechten Theil des Steines an, seine Steigung von rechts nach links folgt also der entsprechenden Giebelhälfte; doch ist sie derselben nicht gleich, da die Steigung des Giebels 0,25 beträgt. Zwischen beiden ist also ein anderer Stein anzunehmen, der diesen Unterschied ausglich. Ein solches Mittelglied ist aber auch schon im Interesse der Lesbarkeit der Inschrift vorauszusetzen, da der unmittelbar auf der vortretenden Sima aufliegende Theil für den näher Tretenden durch die Verkürzung verschwinden musste. Dass man diesem unteren Stein nicht gleich eine ganz horizontale Oberfläche gab, hat vermuthlich darin seinen Grund, dass durch den hier angewendeten Fugenschnitt eine seitliche Verrückung des Hauptblocks unmöglich gemacht wurde.

Die Abarbeitung am oberen Theil der Rückseite läuft der Oberfläche parallel, also ebenfalls horizontal; es ist darum trotz ihrer rohen Ausführung wahrscheinlich, dass sie in antiker Zeit noch an dem auf dem Giebelfirst befindlichen Stein vorgenommen worden ist. Der Umstand, welcher hier

eine solche Veränderung nothwendig machte, kann kaum ein anderer gewesen sein, als die Aufstellung der Nike auf der Giebelhöhe des Tempels. Wie alle Bronzestatuen so ist auch diese jedenfalls mit den Füssen auf eine eigene Basis eingelassen gewesen; bei der Aufstellung dieses Postamentes also wird der Falz an der Rückfläche der Schildbasis angebracht worden sein, um es auf dieselbe aufzulegen; da die Stelle dem Auge für immer entrückt war, begnügte man sich den oberen Theil unseres Steins einfach abzusprengen, nur die horizontale Linie, auf welche der Rand der Nikebasis auflagerte, ist sorgfältiger vorgerissen und noch erkennbar. Während bis dahin der nur auf der Mitte des Steins aufliegende Schild an der Rückseite mit Bronzestäben gestützt sein musste, wird er nun an das Bathron der Nike angelehnt und befestigt worden sein.

Für die Grösse des Anathems haben wir nach Analogie anderer Votivschilde einen Durchmesser von etwa 1 Meter Länge anzunehmen[6]); dem entspricht auch die Grösse des Steins, auf welchem er ruhte. Diese lässt sich aus den erhaltenen Stücken noch ungefähr berechnen, wenn wir den bekannten Text im genauen Maassstab derselben ergänzen; abgesehen von den geringfügigen Unterschieden, die sich durch einiges Zusammen- oder Auseinanderrücken der Buchstaben dabei erzielen lassen, bleibt nur fraglich, ob vor und hinter der Schrift ein Rand frei geblieben ist. Da die Buchstaben der erhaltenen Stücke bis nahe ans Ende reichen, so ist es wohl nicht zufällig, wenn die Zahl der bis zum Schluss eines Verses fehlenden Buchstaben in den unteren Zeilen übereinstimmend 4—5 beträgt, nur in der ersten sind es 8. Bei einer Inschrift von so monumentalem, gewissermassen architektonischem Charakter wird man die Zeilen aber wohl, wie es die drei anderen auch erkennen lassen, gleich lang gemacht haben. Daher habe ich für die Ergänzung angenommen, dass der Schluss des ersten Verses abgebrochen und zur zweiten Zeile gezogen worden sei, deren Buchstabenzahl im vorn zu ergänzenden Theil dadurch nur um 1 — 2 grösser wird, als die der anderen Zeilen; da sich darunter aber 4 Iota befinden, lässt sich das in dem längeren Raum ohne Schwierigkeiten ausgleichen. Ist das richtig, so wird man vor und hinter der Inschrift nicht mehr einen breiteren freien Rand annehmen können und ergiebt sich für die ganze Länge des Steins grade ein sehr annehmbares Maass. Da dieser gewissermaassen zum Tempel selbst gehört, liegt die Vermuthung nahe, dass er auch nach demselben Fussmaass wie dieser zugeschnitten sein wird und die messbaren Dimensionen bestätigen das: die Höhe beträgt rund 0,24, die Dicke 0,16, ersteres $^3/_4$, letzteres $^1/_2$ olymp. Fuss (=0,3205); die Länge würde nach der von uns angenommenen Ergänzung des Steins gerade 3 olymp. Fuss 0,96 betragen. Es ist wohl zu beachten, dass die Dicke (0,16) nach Dörpfeld auch genau die Breite der Sima ist. Der hier beigefügte Ergänzungsversuch hat

[6]) Vgl. Furtwängler Bronzefunde S. 79.



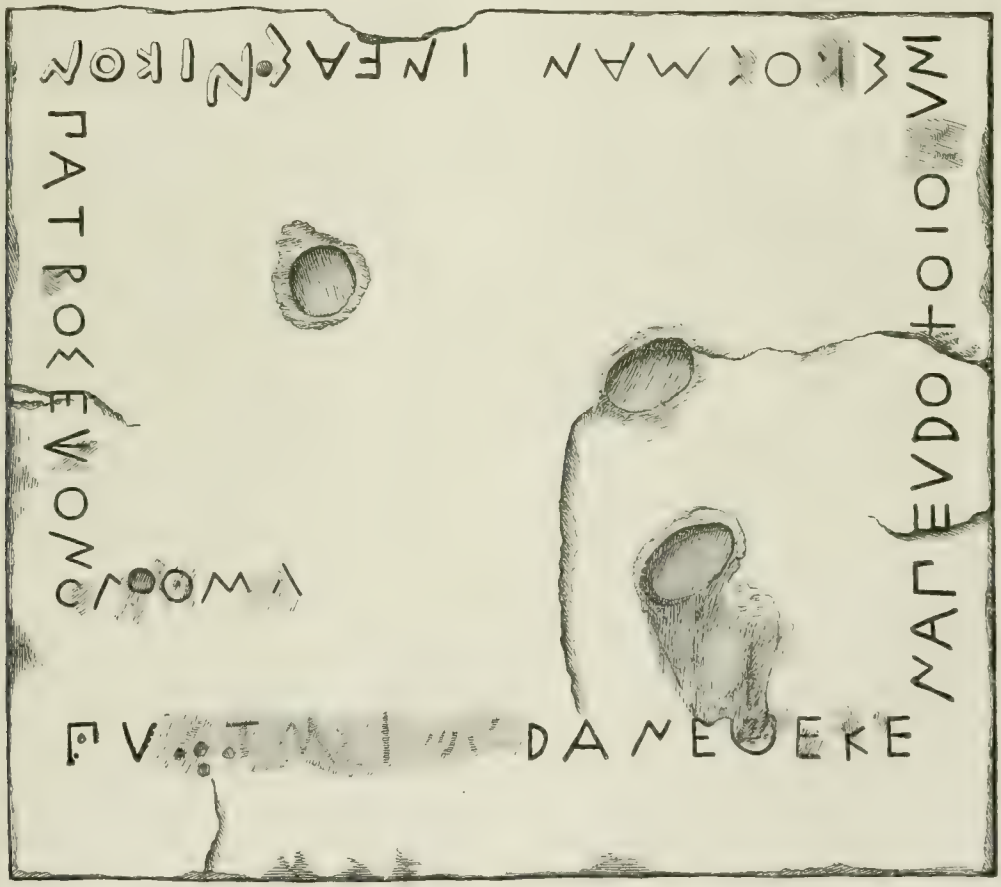
nur den Zweck, die ursprüngliche Form des Steins anschaulich zu machen, die der einzelnen Buchstaben kommt dabei nur so weit es die Raumverhältnisse betrifft, in Betracht. Doch wird höchstens die Gestalt des Sigma und Phi etwas abweichen können, die des Theta ist sicher, da das Omikron mit Punkt ein Theta mit Kreuz zur Voraussetzung hat.

Da die Grösse der Buchstaben auf dem Original $2^1/_2$—$3^1/_2$ Ctm. beträgt, so waren sie selbst auf ihrem 20 Meter hohen Aufstellungsplatz noch immer von unten zu erkennen, zumal sie durch die Wirkung der Farbe noch deutlicher hervortraten.

436.

Nr. 86 (Arch. Ztg. 1877 S. 138 Taf. 15, 2) folgt hier nach einer neuen verbesserten Abschrift. Basis aus weissem Marmor von feinkörniger Masse mit darin verstreuten grösseren Krystallen, der mir peloponnesischer Herkunft zu sein scheint. Die Seiten sind 0,61 resp. 0,54 lang; die Oberfläche, welche um die Breite eines schmalen, umlaufenden Profils rings vortritt, misst 0,64 mal 0,56—57; sie trägt die Inschrift und drei länglich runde Vertiefungen von 4—8 Ctm. Durchmesser und 4—5 Ctm. Tiefe, in welchen die Füsse einer Bronzestatue eingelassen waren. Erhalten ist nur der obere Theil der Basis bis zur Höhe von 16 bis 18 Ctm. in der Mitte der Vorderseite ist später ein vierseitiges Zeichen eingehauen.

An vierter und fünfter Stelle sind noch die schwachen, aber hinlänglich deutlichen Spuren von T und A zu erkennen. Zeile 3 Buchstabe 2 E schliesst die schräge Richtung der zum Theil noch erkennbaren Querlinien E aus und führt auf K. An der Stelle, wo die frühere Abbildung ^ giebt ist nichts sicheres zu erkennen. — Am Schluss der dritten Zeile sind die Buchstaben durch Verwitterung unförmig erweitert worden, eine Erscheinung, wie sie z. B. auch die Inschrift des Kallias (Arch. Ztg. No. 32) in hohem Grade aufweist und die manche scheinbare Unregelmässigkeiten der Schrift hervorgebracht hat.



Die neue Abschrift ergiebt, dass wir die Basis der von Paus. VI 4, 11 erwähnten Statue vor uns haben: *Κυνίσκῳ δὲ τῷ ἐκ Μαντινείας πύκτῃ παιδὶ ἐποίησε Πολύκλειτος τὴν εἰκόνα.* Unser Weihepigramm ergänzt Röhl (*Inscr. ant.* Add. 99):

πύκτα|ς τόνδ'|ἀνέθηκεν ἀπ' εὐδόξοιο Κυνίσκος
Μαντινέας νικῶν πατρὸς ἔχων ὄνομα.

Den Namen des Künstlers entnahm Pausanias vermuthlich aus einer auf dem verlorenen unteren Theil der Basis angebrachten Inschrift desselben; dass Kyniskos als Knabe gesiegt habe, konnte ihn ein Blick auf die Statue lehren.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass wir hier zum ersten Mal die Basis einer Statue des grossen Polyklet erhalten haben. Die archaischen Formen unserer Weihinschrift im Vergleich mit den Künstlerinschriften des jüngeren Polyklet, selbst der ältesten unter ihnen (Arch. Ztg. No. 286), lassen zur Genüge erkennen, dass an diesen hier nicht gedacht werden kann. Dagegen sind wir in der Lage sie mit der Inschrift eines anderen Mantineers zu vergleichen, dessen Bildwerke zum Theil ebenfalls von einem Schüler — dem eigenen Sohn — des Ageladas ausgeführt waren: der Weihinschrift des Praxiteles. Diese zeigt fast durchweg etwas ältere Formen des Epsilon und Alpha und dem ⊕ jener Inschrift steht das jüngere Θ auf unserer gegenüber[1]). Doch tragen manche andere Buchstaben, besonders My und Ny noch recht alterthümlichen Charakter, so dass wir die Inschrift und damit das Werk des Polyklet kaum viel jünger als um die Mitte des 5. Jahrhunderts werden ansetzen dürfen.

Von der Statue ist aus den Einlassspuren das Motiv der Stellung mit Sicherheit zu erkennen, und gerade dies ist für den älteren Polyklet von besonderem Interesse. Der linke Fuss trat mit ganzer Sohle fest auf, er war am Ballen und an der Ferse durch einen bleivergossenen Zapfen am Boden befestigt; der rechte dagegen war zurückgesetzt und berührte nur mit dem Vordertheil den Boden, so dass er hier bloss ein rundes Zapfenloch zurückgelassen hat, in welchem der Bleiverguss noch jetzt erhalten ist. Die Figur stand demnach ‚*uno crure*', indem die ganze Last des Körpers auf dem linken Bein ruhte und das entlastete rechte, nach hinten und etwas auswärts gestellt, nur leicht und spielend auftrat; im Ganzen also das Motiv, das uns auch die zahlreichen Wiederholungen des Doryphoros-Typus als charakteristisch für den älteren Polyklet erkennen lassen. Unsere Statue trug jedoch keinerlei Attribut, das den Boden berührte und hier seine Spur hätte zurücklassen müssen; vielleicht stellte sie, wie die des Philippus[2]), den jugendlichen Sieger in der Haltung des Faustkampfes selbst dar. Auch die Grösse der Figur ist aus den Standspuren noch zu ermessen; zwar ist hier leider nicht, wie in anderen Fällen, der Umriss des Fusses durch den Rand der ihn rings umgebenden Verwitterung der Oberfläche erkennbar, aber der äusserste Abstand der beiden Einlassspuren für den linken Fuss beträgt schon gegen 20 Cm.; da der Fuss doch mindestens vorn mit den Zehen über dieselben hinausgreifen musste, ergiebt sich aus seiner Grösse, dass die Knabenstatue, welche unser Stein trug, lebensgross gebildet war.

Der Stein selbst ist zugleich die älteste profilirte Basis, die sich innerhalb der ganzen Masse dieses Materials in Olympia constatiren lässt. Denn während die grosse Menge der Basen guter griechischer Zeit, vom Ausgang des 6. Jahrhunderts bis weit ins 4. Jahrhundert herab, durchgängig aus einfachen, glatt gearbeiteten Blöcken besteht, finden wir hier unter der oberen Fläche des Steins einen schmalen, nur wenig vortretenden Rand von feingeschwungenem Schnitt ringsum laufend dem am unteren Ende der Basis ohne Zweifel ein entsprechendes Unterprofil gegenüberstand.

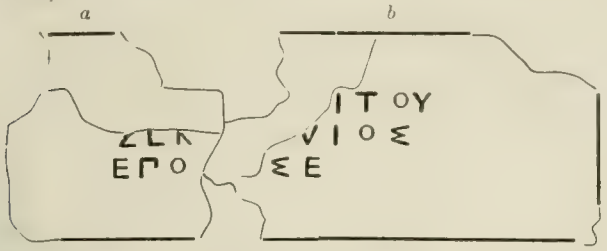
[1]) Leider ist dieser Buchstabe gerade sehr zerstört, doch müsste von dem Kreuz ein Schenkel auf dem erhaltenen Theil zum Vorschein kommen. Ebenso sind die Formen des My und Rho nicht mehr ganz sicher zu erkennen.

437.

Zwei Fragmente einer Basis aus schwarzem Kalkstein, gefunden *a*) 5. Januar 1881 unter den aus der ganzen Ostseite des Ausgrabungsgebietes zusammengetragenen Fragmenten über dem Leonidaion, *b*) im vierten Jahre der Ausgrabungen im Süden des Heraion. Die Fragmente sind 0,26 hoch; bis 0,465 tief und zusammen bis 0,80 lang erhalten. *b* hat rechts den ursprünglichen Rand der Basis erhalten aber hinten Bruch, ebenso wie *a*, das ausserdem an der linken Seite gebrochen und oben abgestossen ist. Doch ist an der Vorderseite von *a* und an der rechten Nebenseite von *b* jedesmal noch gerade am Bruch eine Versatzbosse stehen geblieben, welche, da sie ungefähr in der Mitte jeder dieser Seiten gestanden haben muss, deren Länge noch annähernd berechnen lässt; die ursprünglichen Dimensionen des Steins sind daher rund mit 1,50 Länge 0,80 Tiefe anzunehmen. Auf der Oberfläche hat *b* die Fussspuren einer

[2]) Arch. Ztg. No. 130 der ol. Inschriften, gleichfalls arkadischer Sieger im Faustkampf der Knaben.

Bronzestatue erhalten, die linke vollständig (0,23 lang), durch die rechte geht grade der Bruch hindurch; davor befindet sich eine flache Vertiefung zum Einlassen einer Bronzeplatte (0,31 lang, 7—8 Cm. breit; die Umrisse sind beim Herausreissen derselben verstossen worden und daher nicht mehr ganz genau zu messen).



Κλέων? . . . . . *ί* (od. *ή* od. *ν*)]*του* *Σεκ*[*υών*]*ιος* *ἐπο*[*ίη*]*σε*.

Dass diese sikyonische Künstlerinschrift mit dem Stein, welcher die des Daedalos trägt[1]), zu einem Monumente gehörte, ergiebt sich nicht nur aus der Uebereinstimmung in den Maassen[2]), sondern auch vor allem aus dem Umstand, dass bei beiden in der Mitte der Vorderseite und der äusseren Schmalseite je eine Versatzbosse stehen geblieben und mit Rücksicht auf dieselbe an jedem der Steine auf der äusseren Hälfte seiner Vorderseite die Künstlerinschrift angebracht ist. Dieselbe symmetrische Disposition zeigten die auf den zwei Steinen aufgestellten Statuen, deren Fussspuren sich jedesmal am äusseren Rande derselben über der Künstlerinschrift finden; vor beiden war die Bronzeplatte mit der Weihinschrift eingelassen. Diese Eigenthümlichkeiten sind jede an sich auffallend, zum Theil völlig singulär; in ihrem Zusammentreffen aber gestatten sie keinen Zweifel an der ursprünglichen Zusammengehörigkeit der beiden Steine.

[1]) Arch. Ztg. 1879 S. 45 no. 221.

[2]) Das wichtigste Maass ist die Höhe des Steins, welche bei dem des Dädalos am linken Ende 0,258, am rechten 0,26 beträgt, wie bei dem vorigen. Länge und Tiefe stimmen selbst an den verschiedenen Seiten des gleichen Steins meist nicht genau überein; doch misst auch der Dädalosblock 1,52, von der Mitte der vorderen Versatzbosse bis zu den Rändern 75—77 Ctm.; seine Tiefe ist bei der augenblicklichen Aufstellung nicht genau messbar, nach Furtwängler 0,80, von der Mitte der seitlichen Versatzbosse zum Rande 0,40. Die Bronzeplatte war auf dem Dädalosstein ebenfalls 0,31 lang und 0,08 breit; von ihr ist am rechten Ende noch ein zweifingerbreites Stück in der Aushöhlung des Steins erhalten, am linken Ende nur die beiden flachen runden Löcher, in denen sie befestigt war. Genau die gleichen Vertiefungen zum Einlassen der Platte finden sich an den betreffenden Stellen unseres Steins wieder.

Der Block mit der Inschrift des Dädalos zeigt an seiner rechten Seite Anschlussfläche, das gleiche war also bei der abgebrochenen linken Seite unseres Steins der Fall; doch ist mit dieser fehlenden Hälfte kein Theil der Inschrift verloren gegangen, denn wie der andere, vollständig erhaltene Block zeigt, blieb der mittlere Theil des ganzen Bathrons zwischen den Versatzbossen frei[3]).

Auffallend ist, dass der ganze mittlere Theil der Oberfläche allem Anschein nach Nichts trug; wenigstens zeigt die erhaltene rechte Hälfte des Dädalossteins hier keinerlei Standspur. Es ist unter diesen Umständen schwierig, sich von dem Gegenstand der Darstellung Rechenschaft zu geben, da man die zwei stehenden Figuren einer Gruppe schwerlich an die Enden des Bathrons gesetzt hat und man sich doch nicht leicht vorstellen kann, wie die Mitte ausgefüllt gewesen sein könnte.

Von der Versatzbosse, vor welcher der Künstlername in gleicher Linie mit den Anfangsbuchstaben der anderen Zeilen begann, bis zu der erhaltenen Endung des Vaternamens — *ίτου* bleibt nur für 6—7 Buchstaben Platz; da von diesen gewiss noch 2 zur Ergänzung des Vaternamens erforderlich sind (z. B. *Κρίτου*), kann jener aus höchstens 5 Buchstaben bestanden haben. Von bekannten Namen sikyonischer Künstler entspricht dieser Forderung, soviel ich sehe, nur der des Kleon; und da auch die Zeit beider Künstler zusammenfällt oder mindestens sich berührt, würde man unbedenklich seinen Namen hier einsetzen können, wenn nicht die beiden anderen in Olympia gefundenen Inschriften des Kleon[4]) einige Abweichungen zeigten. Zunächst ist ihr allgemeiner Schriftcharakter ein anderer; denn während jene übereinstimmend besonders kleine, mit zierlicher Regelmässigkeit geschriebene Züge aufweisen, zeigt unsere Inschrift vielmehr grosse und etwas ungefüge eingehauene Buchstaben. Doch reicht dieser Unterschied nicht hin, um die Möglichkeit, auch diese

[3]) Die Anordnung der Künstlerinschriften entspricht ganz der auf der Praxitelesbasis beobachteten (s. Arch. Ztg. 1879 S. 43), so dass vielleicht auch auf unserer die Mitte ursprünglich für die Weihinschrift bestimmt war.

[4]) Arch. Ztg 1879 S. 146 No. 289 und 290.

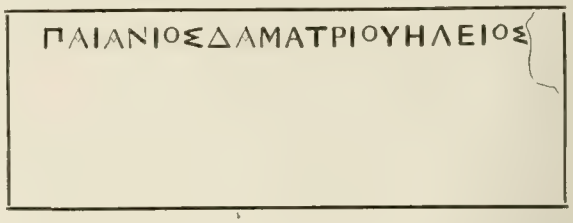
Inschrift auf Kleon zu beziehen, geradezu auszuschliessen: zu seiner Erklärung würde es genügen, wenn dieselbe einer anderen Periode des Künstlers angehört, und zwar müsste dies eine frühere sein, schon wegen der Form des *Σεκυώνιος*, während er auf den anderen Inschriften *Σικυώνιος* schreibt; dieser Wechsel der Form müsste sich gerade während der Lebenszeit des Künstlers vollzogen haben. Eher kann es Bedenken erregen, dass derselbe hier den Namen seines Vaters, der auf beiden anderen Inschriften fehlt, nennen würde. Wir werden daher die Möglichkeit offen lassen müssen, dass unsere Inschrift einem anderen Künstler angehört.

Auch von Pausanias werden wir in diesem Fall keine Auskunft zu erwarten haben; denn da die eine Hälfte des ursprünglichen Bathrons, welche die Inschrift des Dädalos trägt, zu einem der Ol. 226 errichteten Zanesbilder verwendet worden war, ist kaum anzunehmen, dass die andere Hälfte mit ihrer Statue allein weiter bestanden haben sollte; vielmehr ist höchst wahrscheinlich, dass die Bildwerke dieses Weihgeschenkes schon früher entführt waren.

438.

Kalksteinbasis; 16. Februar 1881 in ein Wasserbecken vor der byzantinischen Apsis im Norden des Leonidaion vermauert gefunden. Rings glatt ohne Profilirung, 0,83 lang, 0,265 hoch und 0,535 tief. Auf der Oberfläche die beiden Fussspuren, der rechte Fuss stand voll auf, der linke war zurückgesetzt und berührte nur mit dem Vordertheil die Basis. Beide Löcher sind nach der Zerstörung des Monuments erweitert worden, um den Bleiverguss herauszunehmen; neben dem linken Fuss ein kleineres rundes Loch in der linken hinteren Ecke der Basis, in welchem ein Gegenstand, den der Dargestellte in der Linken trug, eingelassen war.

Die Buchstaben sind breit und kräftig 4 Ctm. hoch eingehauen, ihre Linien verdicken sich an den Enden.



Die Statue, zu welcher unsere Basis gehörte, wird von Pausanias VI 16, 9 angeführt zwischen der des Hemerodromen Philonides und dem Wagen des Glaukon. Sie stand also wie diese und die in der Palaestra gefundene Stele des Deinosthenes im Südwesten der Altis, ist aber schon in frühbyzantinischer Zeit nach dem entgegengesetzten östlichen Ende derselben verschleppt worden.

Der olympische Sieg des Paianios im Ringkampfe fällt Ol. 141, während er Ol. 142 von Kapros besiegt wurde; auch in den Pythien hatte er als Knabe im Ringkampf und als Mann an einem Tage im Ring- und im Faustkampf gesiegt (Paus. VI 15, 4 und 10). Er war in ruhiger Haltung dargestellt, die Linke vermuthlich auf einen Speer gestützt.

Olympia. K. Purgold.

SCHÜSSEL VON AEGINA.

(Tafel 9. 10.)

In der Theogonie des Hesiod (V. 265 ff.) erzeugt der Dämon aller Wunder des Meeres, Thaumas, mit einer Tochter des Okeanos selbst die schnelle Iris sowol als

ἠυκόμους Θ' Ἅρπυιας, Ἀελλώ τ' Ὠκυπέτην τε,
αἵ ῥ' ἀνέμων πνοιῇσι καὶ οἰωνοῖς ἅμ' ἕπονται
ὠκείῃς πτερύγεσσι· μεταχρόνιαι γὰρ ἴαλλον.

Unmittelbar darauf lässt Hesiod ein anderes Paar echter Dämonen der schaurigen See, Phorkys und Keto, die grauen Graien erzeugen und

Γοργούς Θ', αἳ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο
ἐσχατιῇ πρὸς νυκτός, ἵν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι,
Σθεινώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα.

Harpyien und Gorgonen sind Geburten des Meeres, hausend weit in der Ferne beim Okeanos; *παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο* hat die Harpyie Podarge der Ilias (XVI, 150) die Rosse Achills geboren, die windesschnellen. Und wieder das Gebären wunderbarer Rosse — auch Arion entstammte einer Harpyie — ist den Gorgonen kaum minder eigen; denn Pegasos, der schnelle, geflügelte, war der Medusa entsprossen.

Der Parallelismus der mythischen Grundzüge bei Gorgonen und Harpyien ist natürlich veranlasst durch die ursprüngliche Wesensverwandtschaft jener Dämonen, für welche beide der raffende finstere Gewittersturm das Substrat sein mochte. Jener Parallelismus verschwindet auch in der weitern Ausgestaltung der Mythen nicht und war der Art, dass die bildende Kunst, als sie begann die Vorgänge der Heldensage zu gestalten, sich ihn nicht entgehen lassen konnte. Geflügelt wurden die Harpyien gedacht, geflügelt auch die Gorgonen, und in raschem Sturmeslaufe fliehen oder verfolgen sie Helden, die fliegend die Lüfte durchmessen.

Wie relativ früh der von den Gorgonen verfolgte Perseus bildlich dargestellt ward, lehrt uns die *ἀσπὶς Ἡρακλέους*, wo dies noch die einzige mythische Vorstellung ist unter den übrigen allgemeinen, der ältesten Typik entlehnten Scenen. Welche Umstände es bewirken mochten, dass gerade die Perseussage so frühzeitig zur Darstellung kam, hat G. Löschcke vor Kurzem in dieser Zeitschrift (1881 S. 48 ff.) in sehr wahrscheinlicher Weise auseinandergesetzt. Die die Harpyien verfolgenden Boreaden mögen nicht viel später, jedoch bereits nach dem Muster des früheren Typus, des Perseus und der Gorgonen, gebildet, in die Kunst eingetreten sein. Die Lade der Kypseliden im Heraion zu Olympia zeigte sie bereits und zwar am Ende der ersten oder untersten *χώρα*, so dass sie den Gorgonen und Perseus, die sich am Ende der zweiten *χώρα* befanden, in gewisser Weise entsprechen mochten. Am amykläischen Throne war dagegen Perseus die Meduse tödtend dargestellt, an entfernterer Stelle und wohl deshalb ohne Beziehung die Harpyien von den Boreaden verfolgt.

In zweifelloser Responsion verbindet indess das Gefäss auf Taf. 9. 10 jene beiden Scenen. Es ist eine mächtige Schüssel[1]), deren Fragmente im Süden der Stadt Aegina zu Tage kamen[2]). Obwohl sie leider nicht vollständig auf uns gekommen ist, so lässt uns doch das Erhaltene mit voller Sicherheit auf das Fehlende zurückschliessen. Die Zusammensetzung und Reconstruction des Gefässes geschah im Berliner Museum, dem dasselbe ange-

[1]) Höhe 0,28. Grösster Durchmesser 0,55.

[2]) Nach A. Milchhöfers Angabe sollen sie mit zahlreichen anderen archaischen Scherben meist korinthischer Gattung in einem alten Brunnen gefunden worden sein. Es waren also wohl Reste geweihter Gefässe in einem Heiligthum.

hört, nicht ohne wesentliche Beihülfe des Zeichners Herrn van Geldern, dessen Sorgfalt wir die selten treue Wiedergabe der Bilder verdanken. Nur von dem Fusse haben sich keine Stücke gefunden, doch kann er nicht wesentlich anders gewesen sein als ihn Taf. 10 zeigt[3]). Von den vom Fusse emporstrebenden Strahlen oder Blattspitzen haben sich Reste erhalten. Es folgt dann ein breiterer Streif mit dem verschlungenen archaischen Lotos- und Palmettenornament; darauf, von zwei schmalen textil verzierten Bändern umgeben, ein Thierstreif mit wappenartigen Paaren. Dies der tragende, aufstrebende Theil des Gefässes, auf dessen Höhe jederseits ein mächtiger im Rundbogen emporgeschwungener, mit reichem Flechtbande verzierter Henkel aufsitzt[4]). Der obere getragene Theil des Gefässes springt in starker Curve nach innen vor, um dort bald in einfachem, mit kleinen Strahlen geschmücktem Rande zu endigen und so die edle Form eines dorischen Echinus, die unser Gefäss in sehr schöner Weise wiedergiebt, zu vollenden. In der Mitte der einen Seite zwischen den Henkeln jedoch wird dieser obere Theil von einem grossen horizontalen Ausgusse unterbrochen; leider fehlt die entsprechende Stelle der andern Seite völlig; es kann indess nach der symmetrischen Anlage des Gefässes kaum zweifelhaft sein, dass auch dort ein gleicher Ausguss sich befand. So entstanden zwischen den Henkeln von selbst jederseits zwei Abschnitte.

Es war seit ältesten Zeiten Brauch und lässt sich bereits in der ganzen „mykenischen“ Vasengruppe nachweisen, den oberen getragenen Theil der Vasen für den Bildschmuck zu benutzen, den unteren nur mit gleichgültigen Streifen zu umschnüren. Jene vier Felder unseres Gefässes trugen denn auch den Hauptschmuck desselben. Auf der einen Seite (der auf Taf. 9 dargestellten) war links vom Ausgusse der gelagerte Phineus gemalt nebst den beiden geflügelt und mit gezücktem Schwerte nach rechts stürmenden Boreaden; das Bild ist leider verloren und nur rechts vom Ausgusse das mit den nach r. rennenden geflügelten Harpyien erhalten. Auf der andern Seite folgten die leider wiederum verlorenen Gorgonen, und zwar Medusa mit abgeschlagenem Kopfe, den Pegasos und Chrysaor gebärend, und die zwei geflügelten, nach r. laufenden Schwestern; es folgte dann zur anderen Seite des vorauszusetzenden Ausgusses das erhaltene Bild des nach r. entfliehenden Perseus und seiner schützenden göttlichen Begleiter. So bewegten sich alle vier Scenen nach rechts um das Gefäss herum; davon sind, wie gesagt, nur zwei in der Diagonale sich gegenüberstehende erhalten. Jedes Feld ist rechts und links von einer breiten Mäanderborte umgeben; überdies sind auch die beiden zusammengehörigen Felder je durch den Ausguss geschieden.

Die decorative griechische Kunst hatte zeitig neben ihrer ältesten friesartigen Compositionsweise auch eine andere entwickelt, die man die metopenartige nennen möchte. Zwar die durch die Schilde des Achill und Herakles repräsentirte Entwicklung kennt die letztere noch nicht; dagegen tritt sie uns im Kypseloskasten und am amykläischen Throne bereits in reicher Fülle entgegen. Die einzelnen aus wenigen Figuren bestehenden mythischen Scenen sind dort ohne Zweifel jede von kräftigen ornamentalen Rahmen allseitig eingefasst zu denken, in der Art wie es uns die argivischen Bronzereliefs aus Olympia[5]) und die neuerdings in Korinth entdeckten und zum Theil nach Berlin gekommenen hoch alterthümlichen Goldreliefs lehren, die dem Kypseloskasten am allernächsten kommen dürften. Freilich bleiben die beiden Gattungen nicht immer scharf getrennt, sondern es finden die mannichfachsten Vermischungen statt; es werden sowohl metopenartige Compositionen, nebeneinander wiederholt oder durch gleichgültige Zuthaten erweitert, zu Friesen benutzt als auch ursprüngliche Friese durch Theilung in die metopenartigen Felder zerlegt. Das Letztere fand auf unserem Gefässe statt. Wie die

[3]) Gegen die Annahme, es habe ein Fuss auch ursprünglich gefehlt und das Gefäss sei für einen Untersatz bestimmt gewesen, sprechen vor Allem die gleich zu erwähnenden Strahlen.

[4]) Er erinnert an die hohen kreisförmigen Henkel der Dreifusskessel.

[5]) Ausgrab. v. Ol. Bd. IV, S. 18; Curtius, d. arch. Bronzerelief S. 12—14; Furtwängler, Bronzefunde S. 91.

Perseusscene hier in zwei, so ist sie z. B. auf dem kürzlich publicirten Dreifusse aus Tanagra (Arch. Ztg. 1881 Taf. 3) gar in drei Felder zerlegt.

Betrachten wir das Perseusbild näher: der Held entspricht ganz dem üblichen Typus wie ihn auch die *ἀσπὶς Ἡρακλ.* schildert (216 ff.); ohne den Boden zu berühren, schreitet er frei durch die Luft, an den Schuhen je einen kleinen nach vorn gerichteten Flügel (*πτερόεντα πέδιλα*), in kurzem gegürtetem, rothgemaltem Chiton; *ὤμοισιν δέ μιν ἀμφὶ μελάνδετον ἆορ ἔκειτο χάλκεον ἐκ τελαμῶνος*, doch ausser dem Gurte des mächtigen Schwertes kreuzt noch ein anderes Band die Brust und hinter oder neben dem deutlich gravirten Contur des Chitons an der Brust erscheinen r. und l. die Zipfel eines ebenfalls rothgemalten Sackes: *ἀμφὶ δέ μιν κίβισις ἦεε, θαῦμα ἰδέσθαι*; er trägt die Kibysis hier ebenso wie z. B. auf jenem Dreifuss (Arch. Z. 1881 Taf. 3) oder einer Amphora (bei Gerhard, A. V. Taf. 88). Die Arme streckt er in der typischen Weise aus, und zwar hat unser Künstler in Armen und Beinen die ganze Eckigkeit des alten Schemas bewahrt, die Spätere zu mildern suchten. Auf dem Kopfe aber, *δεινὴ δὲ περὶ κροτάφοισιν ἄνακτος κεῖτ' Ἄϊδος κυνέη, νυκτὸς ζόφον αἰνὸν ἔχουσα*; die Schlinge, womit die Kappe unter dem Kinn gebunden ist, sowie die an der Spitze, an welcher sie aufzuhängen war, sind treulich angegeben. Sein Gesicht ist, wie auf den altattischen und korinthischen Darstellungen gewöhnlich [6]), bärtig, was freilich auf die einfachste Weise angedeutet ist, indem das unbehaarte Fleisch an Gesicht und Hals rothgemalt, die Haare aber schwarz gelassen sind: man begnügt sich, wie so oft in der älteren Vasenmalerei, mit conventioneller Andeutung des Farbunterschiedes, ohne auf die Form näher einzugehen. So fliegt Perseus dahin, *σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικώς*; aber hinter ihm steht schützend seine Geleiterin Athena, durch die Beischrift ΑΘΕΝΑΙΑ gesichert, so wie neben Perseus mit Ausfall eines Buchstabens sein Name ΡΕΡΣΕΥ steht; die Namensform der Göttin giebt uns zugleich die Gewähr, dass wir es mit dem Producte eines attischen Künstlers zu thun haben. Die Göttin ist völlig waffenlos, nur mit langem Chiton und einem Mantel bekleidet, der ihr vom Kopfe über Rücken und Schultern nach vorn über die Arme fällt und roth gemalt ist. Dieser Typus der Athena scheint ein sehr alter und weithin verbreiteter gewesen zu sein; wir finden ihn, wieder mit Perseus zusammen, ganz ebenso, nur nach der anderen Seite gewendet, auf einer chalkidischen Amphora des British Museum, wo selbst dieselbe Bewegung des Unterarms wiederkehrt und der Mantel ebenfalls über den Kopf gezogen ist (Gerhard, A. V. Taf. 323); aber auch eine Buccheroreliefvase zeigt dieselbe Athena bei Perseus, nur dass ihre Hand (es ist immer nur der eine Unterarm sichtbar) den Arm des Letzteren berührt (Micali, *mon. per s. alla stor.* 22). Aber auch sonst erscheint Athena in der archaischen Kunst zuweilen waffenlos, wie z. B. auf der Françoisvase. Die Individualisirung der Götter schritt eben nur langsam vorwärts, wie lange z. B. begnügten sich nicht die Athener in den kleinen Thonbildern ihrer Schutzgottheit, die sie auf der Burg darbrachten, mit dem ganz allgemeinen Typus der thronenden Göttin! — Links hinter Athena stand der mit Athena nicht selten (z. B. Gerh. A. V. Taf. 88; *Ann. d. Inst.* 1851 *tav. P*) dieser Scene beigefügte Hermes; nur der Rest eines seiner Unterbeine ist erhalten [7]); danach schritt er wie so oft von der Scene weg, wohl sich danach umsehend; die Absicht des Künstlers mochte sein, ihn den Gorgonen entgegenschreiten zu lassen, um sie abzuhalten von der Verfolgung. Dieses Eintreten göttlicher Hülfe ist offenbar eine etwas spätere Erweiterung des ursprünglichen in der *ἀσπὶς* geschilderten und auch an der Kypseloslade gebildeten, auf Perseus und die Gorgonen beschränkten Typus.

Werfen wir jetzt den Blick auf die Harpyien: in der Zweizahl, wie Hesiod es angiebt, stürmen sie dahin, und zwar nicht mehr in dem alten bei Perseus festgehaltenen Schema, sondern in der Na-

[6]) Wie andere Personen so stellte die altionische Kunst auch Perseus frühzeitig unbärtig dar, worauf freilich hier nicht näher eingegangen werden kann.

[7]) Der kleine Rest l. über Athenas Kopfe rührt nicht von Hermes, sondern von einer jener füllenden Zacken her, wie sie von oben hineinragen.

tur entsprechender Weise weitausschreitend und den Boden nur mit den Zehen berührend. Die Arme und Hände sind zwar bei der hinteren in der typischen Weise ausgestreckt, an der vorderen jedoch machte der Künstler den Versuch, das raffende gierige Greifen dieser Dämonen in den vorgestreckten Armen und den gekrümmten Händen auszudrücken. Vor beiden steht, wohl im Dualis zu lesen, *Ἁρεπνία*, an derselben Stelle, wo auf einer Würzburger Schale ionischer Fabrik (*Mon. d. I.* X, 8), ebenfalls mit Wegfall der Aspiration ΑΡΙ▒ steht. Die Aspiration mangelt indess auch zuweilen auf altattischen Steinschriften (z. B. *C. I. A.* I, 473); bemerkenswerth ist noch die Einschiebung eines ε, das vielleicht auch auf der Schale stand, zwischen die beiden Consonanten. Unsere Harpyien tragen gegürtete roth gemalte Chitone, etwas kürzer als die jener Schale; mächtige Flügel ferner wachsen ihnen von der Brust, nicht wie gewöhnlich vom Rücken aus, nach hinten, und zwar ist nur je ein Flügel dargestellt, indem der zweite von dem vorderen ganz verdeckt gedacht wird. Der Vorliebe altionischer Kunst für vielfache Beflügelung entsprechend zeigt dagegen jene ionische Schale je vier Rückenflügel und überdies noch geflügelte Stiefel an den Harpyien, die dort über das dunkle, ziemlich natürlich gebildete schwarze Wasser hinfliehen. Die mit rothen Binden geschmückten Haare fallen lang in den Nacken: *ἠνεμόμους* nannte sie ja schon Hesiod.

Da wir hier wiederum eine völlig sichere Darstellung der Harpyien aus archaischer Kunst haben, so dürfen wir wohl fragen, ob es überhaupt eine wesentlich andere gesicherte Darstellungsweise derselben giebt. Auch die Schriftsteller nämlich, von Hesiod an bis zur römischen Zeit, scheinen keine andere Vorstellung von den Harpyien zu haben, als die geflügelter stürmender Jungfrauen. Theognis (715) vergleicht menschliche Schnelligkeit der Füsse mit der der Harpyien und der Boreassöhne, eine Zusammenstellung, die eben auf die menschliche Gestalt der Harpyien weist und die durch einen Blick auf die Würzburger Schale unmittelbar deutlich wird. Bei Aeschylos (Eum. 50) vergleicht die Pythias, als sie die Eumeniden beschreibt, dieselben erst mit den Gorgonen, verbessert sich dann und fühlt sich an gemalte Darstellungen der Harpyien erinnert, um auch diesen Vergleich sofort zu beschränken; denn die Eumeniden seien ja nicht geflügelt wie jene. Diese Stelle zeigt unzweifelhaft, dass Aeschylus die Harpyien nur als geflügelte Jungfrauen kannte, ebenso wie er den Eumeniden noch die ältere ungeflügelte, jetzt durch die argivischen Reliefs[8]) bekannt gewordene (Mitth. IV, 9. 10) Bildung zutheilt. Aber auch bei Apollonius Rhodius (Arg. II, 187 ff. 223 ff. 227. 252. 267 ff.) findet sich nichts, was auf eine andere Vorstellung von den Harpyien hinwiese als die stürmisch fliegender Jungfrauen, ebenso wenig wie bei Apollodor (Bibl. I, 9, 21). Auch noch eine unteritalische Vase lucanischer Fabrik, wohl des dritten Jahrhunderts (*Mon. d. I.* III, 49), stellt sie nicht wesentlich anders dar als die ältesten Denkmäler. Die vielfachen Vermengungen der aus der griechischen Mythologie überkommenen Fabelwesen bei den Römern sind bekannt; lassen sich doch selbst Lucrez und Horaz bocksbeinige Satyrn zu Schulden kommen. Nichts anderes wird der Grund sein für die Vermischung mit der Sirenengestalt, die Virgil in seiner Schilderung der Harpyien vornimmt (Aen. III, 216. 233 u. s. w.) und worin ihm zahlreiche Spätere folgten.

Ich glaube, dass wir bei diesem Sachverhalte berechtigt sind, den bekannten Gestalten an dem archaischen Grabmale von Xanthos die herkömmliche, freilich schon mehrfach bezweifelte Benennung Harpyien zu versagen.

Zu unserer Vase zurückkehrend möchte ich noch dem etwaigen Missverständnisse vorbeugen, das die Hände der vorderen Harpyie für Vogelkrallen hielte; schon ihre Form berechtigt dazu nicht und die Annahme wird auch durch die völlig menschlichen Hände der Genossin unwahrscheinlich. Eher mag der Künstler an lange Nägel gedacht haben, was ganz im Geiste seiner Kunstepoche wäre; die Ker

[8]) Die hochalterthümliche Statuette aus Olympia, die G. Treu (Arch. Ztg. 1880, 49) für ein „Eumenidenidol" hält, ist dies indess sicher nicht; die vermeintlichen Schlangen sind Gewandsäume. Was sollten übrigens Eumeniden auch mit todten Schlangen — denn nur solche könnte man dort allenfalls erkennen.

des Kypseloskastens hatte krumme Nägel, und ὄνυχας μεγάλους erwähnt die ἀσπὶς Ἡρ. an den Keren, wie auch an den Händen der Ἀχλὺς dort μακροὶ ὄνυχες sind.

Gar viel bliebe noch zu sagen übrig, wenn wir die Stellung unseres Gefässes in der Geschichte der Vasenmalerei ausführlich erörtern wollten. Da dies jedoch nur in grösserm Zusammenhange geschehen könnte, begnügen wir uns mit wenigen Andeutungen. Wir haben offenbar eines der ältesten und hervorragendsten Producte der attischen Töpferei mit mythologischen Darstellungen vor uns; Manches deutet eine wesentlich alterthümlichere Stufe an als die Françoisvase, wogegen auch die Inschrift wenigstens nicht spricht, indem sie die Form ⊕ bietet, die auf der Françoisvase nur noch dreimal[9]) neben elfmaligem Θ erscheint. Ein technisches Merkmal der Alterthümlichkeit ist dann vor Allem der völlige Mangel an aufgesetztem Weiss; denn die Fleischtheile der Athena sind in der Art der ältesten Vasenmalerei thongrundig gelassen und nur von einem Pinselcontur umrissen; die Frauen auf diese Weise von den Männern conventionell zu unterscheiden, ist der altkorinthischen Malerei speciell eigenthümlich. Die nächste Stufe ist die, jene umrissenen Theile weiss zu füllen[10]), die letzte auf der Françoisvase bereits erreichte, auch diese Theile zu firnissen und dann erst weiss zu bemalen[11]). —

Noch schärfer zeigt sich der eigenthümliche Charakter unserer Vase indess in ihrer Ornamentik. Zwar wendet sie das streng stilisirte Flechtband von Palmette und Lotos bereits an, doch sind diese Elemente noch nicht vorherrschend und nur auf einen bescheidenen Streifen des unteren Theils beschränkt, während oben die breiten, aus Mäandermotiven gestalteten, offenbar der geometrischen Decoration entsprungenen Verticalbänder vor Allem in die Augen fallen. Von den noch sehr zahlreichen Füllornamenten ferner, welche die Françoisvase schon völlig aufgegeben hat, gehören die von oben hereinragenden Zacken mit umgebogener Spitze zu jenen wenigen Resten der überreichen Ornamentik der „mykenischen" Vasen, die sich, wenn auch etwas modificirt, in mehreren der ältesten griechischen Vasengattungen erhalten haben; sie sind sowohl den späteren geometrischen sog. Phaleronvasen, als den von mir sog. protokorinthischen Gefässen eigen; den letzteren auch die aus Punkten zusammengesetzten Rosetten. Wieder der geometrischen Decoration entlehnt sind dagegen die kleinen Zickzackmotive, ebenso das aus verticalen Zickzacklinien bestehende Band über dem Thierfriese, das dann auf den chalkidischen Vasen an derselben Stelle typisch ist.

Endlich gemahnt auch die Form unseres Gefässes an die in Attica einst speciell heimisch gewordene Gattung der „geometrischen" Vasen, insofern sie sowohl überhaupt die Formen mit weiten Oeffnungen liebt als auch nahe verwandte Schüsseln aufzuweisen hat. Grosse Schüsseln, freilich immer nur mit gewöhnlichen niedrigen Henkeln, sind dann auch in derjenigen Gattung altrhodischer Gefässe besonders üblich, die sich zunächst an die geometrische anschliessen; endlich sind es gerade grosse Schüsseln, welche wir stilistisch in Attica als Vorstufen unserer Vase erkennen müssen: so eine von Burgon aus Athen ins British Museum gebrachte mächtige Schüssel (Birch *History of ancient pottery* I, 257 no. 123) und das Fragment einer ähnlichen bei der Grabtholos von Menidi gefundenen (Kuppelgrab von Menidi S. 49, c), die umstehend in einer auf die Hälfte verkleinerten Abbildung folgt. Aber der fast plumpen Unbeholfenheit dieser Analogien gegenüber tritt die edle Strenge und Schönheit der Form unserer Vase besonders zu Tage. Sie scheint indess ohne wesentliche Nachfolge geblieben zu sein; mir wenigstens ist kein einziges dem unsrigen ganz entsprechendes Gefäss bekannt und die Form der Schüssel verschwindet überhaupt aus dem Formenvorrath attischer Keramik.

[9]) Dabei erwähne ich, dass nach meiner Revision des Originales jedesmal ⊕ nicht ⊗ steht, dem Gebrauche attischer Steinschriften entsprechend.

[10]) So die späteren korinthischen und ein Theil der chalkidischen Vasen.

[11]) Eine Zwischenstufe, die sowohl in chalkidischen wie in einzelnen altattischen Vasen (vgl. Arch. Ztg. 1881, S. 303) vertreten ist, behält den besondern Pinselcontur bei, obwohl sie den Raum schwarz füllt und dann Weiss aufträgt.

Endlich ist auch der Stil in den Bildern unseres Gefässes kein gewöhnlicher; er ist sowohl dem altkorinthischen wie dem altchalkidischen verwandt; an letzteren speciell erinnert die stürmische und doch natürliche Bewegung der Harpyien, auch ihre sorgfältig gezeichneten Kniescheiben. Besonders lebendig ist dann auf unserer Vase die individuelle Abstufung in der Zeichnung des Profils: man beachte die krumme Nase des Perseus, die an der Wurzel stark eingesenkte der Athena und das mächtige gerade Profil der Harpyien; etwas Aehnliches findet sich im Unterschied des Profils der Athena und der Männer auf einer chalkidischen Vase (*Mon. d. I.* I, 51), schwerlich je auf korinthischen Gefässen. Auch die Thiere erinnern mehr an die auf chalkidischen Vasen beliebten wappenartigen Gruppen als an die korinthischen Friese. Die weidenden Pferde scheinen noch der geometrischen Gruppe zu entstammen. — So sehr unsere Vase ferner im Verhältniss zur korinthischen Gattung nach sauberer Präcision strebt, so sehr wird sie doch hierin von der späteren Françoisvase übertroffen, die jenes Streben in der mageren Schlankheit und den eckig regelmässigen Bewegungen ihrer Figuren auf die Spitze treibt.

Der Stellung unseres Gefässes, wie wir sie bis jetzt bestimmt haben, entspricht endlich auch die Technik desselben, die sich im Wesentlichen, in dem blass-röthlichen Thon und dem Firniss, an die spätere attisch-geometrische Classe anschliesst, mit Hinzufügung der Gravirung der Innenzeichnung und des aufgesetzten Roth; dem Brauche der korinthischen und anderer altattischer Vasen entsprechend ist auch das Gesicht der Harpyien wie der Sphingen roth gemalt und sind ihre Augen durch grosse gravirte Kreise wiedergegeben.

Diese Andeutungen mögen vorerst genügen, um die Publication dieses nach allen Seiten interessanten, ja einzigen Gefässes zu begleiten, das eine wesentliche Lücke unserer Kenntniss altattischer Keramik auszufüllen geeignet scheint.

A. Furtwaengler.

PARISURTHEIL AUF ATTISCHER LEKYTHOS.

(Tafel 11.)

Freundlicher Aufforderung der Redaction dieser Zeitschrift folgend habe ich mich bereit erklärt, die Publication auf Taf. 11 mit einigen Worten zu begleiten. Seit die Ueberzeugung immer mehr Boden gewinnt, dass nicht die Monumente des Textes wegen da sind, sondern umgekehrt, scheut man sich nicht mehr so sehr, Monumente zu allgemeiner Kenntniss zu bringen, über die sich wenig mehr sagen lässt, als was Jeder mit eigenen Augen sieht und sich selbst sagt. Und man thut recht daran. Unser Monument ist ein solches; und wer die begleitenden Textworte schreibt, kann wenig mehr thun, als demselben innerhalb der Reihe verwandter Monumente den Platz anweisen, auf welchen auch jeder Andere dasselbe setzen würde.

Es ist eine aus Athen stammende Lekythos [1]) der gewöhnlichen Form und Grösse, mit schwarzem Fuss und schwarzem Hals, auf welchem die Ornamente ausgespart und roth aufgetragen sind, in bekannter rothfiguriger Art. Auf der Hauptfläche ist weisser Grund hergestellt, als Unterlage für die schwarze Zeichnung. Technik der Vase und Ausführung der Zeichnung bieten in keiner Weise etwas Aussergewöhnliches. Die Zeichnung ist rasch und flüchtig hingeworfen, die Innenconturen roh eingeritzt, ohne eine Spur jener von Benndorf beobachteten nielloartigen Ausfüllung. Wäre die Zeichnung streng ausgeführt, so könnte sie ebensogut bereits rothfigurig sein; die Flüchtigkeit der Ausführung ist bekanntlich für die verfallende schwarzfigurige Malerei charakteristisch. Eine Zeitbestimmung ist schwer zu geben: noch in attischen Gräbern späterer Zeiten finden sich solche Lekythen alter Tradition.

Es ist natürlich nur Zufall, dass die Zahl der bisher in Attika gefundenen Vasen mit Darstellung des Parisurtheils verhältnissmässig gering ist [2]); mit schwarzen Figuren scheint bisher erst eine bekannt (Collignon 259). Die grosse Mehrzahl der in Etrurien, Sicilien und der Krim, manche der in Campanien und Apulien gefundenen Vasen mit dem Parisurtheile stammen ja sicherlich ebenfalls dorther.

Die Darstellung unserer Vase ist einfach und klar: die drei Göttinnen sind bereits vor Paris erschienen, in der gewohnten Reihenfolge: Hera mit Scepter, Athena, zwar ohne Aegis, aber mit Helm und Speer, Aphrodite als bescheidenes „Aschenbrödel" zuletzt, die Arme nicht frei, sondern ganz in den Mantel eingehüllt, um jede Action zu ihren Gunsten unmöglich zu machen, das Haar nicht offen und stolz niederwallend, sondern in die mädchenhafte Haube gesammelt. Die Entscheidung des Streites steht unmittelbar bevor: ihre Gemüthsstimmung gegenüber der bescheidenen Aphrodite drückt Athena durch die typische Kopfwendung zu ihr einfach und dem alten Beschauer verständlich aus: schon auf den Darstellungen des älteren Typus, welche die Göttinnen noch auf dem Wege zum Ida zeigen, findet sich dieser Zug (z. B. Collignon 203), für die schwarzfigurigen Parisurtheile ist er charakteristisch (z. B. Gerhard A. V. 71), noch auf rothfigurigen Darstellungen ist er nicht vergessen (z. B. Gerhard 174. 175). Dass ursprünglich die verheissende und verheissene Schöne identisch sind, dass diese Vorstellung unwillkürlich die ältere Gestaltung des künstlerischen Typus noch beeinflusst haben mag, wird bei einem vergleichenden Blick auf die Dreischwestersagen anderer Völker wahrscheinlich [3]): die *Velena* an Stelle der Aphrodite auf einer pränestinischen Cista, die *Ἑλένη* an gleicher Stelle auf der apulischen Vase in Castle Ashby lasse ich als bedenkliche Reminiscenzen lieber bei Seite, damit mir nicht das *„mi velena"* der neuen monströsen Vase von Tragliatella entgegengehalten werde.

Hermes, bärtig, mit umgeschürztem Gewande, den ihm eigenthümlichen Schuhen, Schwert und

[1]) Berliner Vasensammlung, No. 2646.

[2]) Heydemann, griech. Vasenbilder 6, 11 a–d: Collignon, *Vases peints du Varvakion* 259 (= Heydem. 11 *d*); 522; Rhein. Mus. XXIX (Tafel) = *Bull. dell' Inst.* 1874, 114—116.

[3]) Usener, Rhein. Mus. XXIII, 362.

Kerykeion führt die Göttinnen; sobald Paris derselben ansichtig wird, unterbricht er erschrocken sein Leierspiel und versucht zu entfliehen: der Maler, welcher die unsterblichen Göttinnen noch nicht als solche von menschlichen Weibern unterschieden darzustellen vermag, bedarf neben der äusserlichen Hülfe der Attribute einer derartigen Reflexwirkung bei Paris, um die Verschiedenheit von Mensch und Gottheit, die Hoheit der letzteren, dem Beschauer auf indirectem Wege klar zu machen. Derselbe Zug kehrt wieder auf einer Reihe archaischer Vasenbilder[4]) und giebt noch manchen rothfigurigen Darstellungen einen eigenartigen Reiz alterthümlicher Naivetät; nur eine Abmilderung ist es, wenn Paris beschämt sich abwendet oder das Gesicht verhüllt. Hermes bemüht sich, den zur Flucht gewendeten durch Ueberredung zurückzuhalten, wobei er es an handgreiflicher Unterstützung seiner Rede nicht fehlen lässt. Je älter die Darstellung, desto deutlicher bemüht sich der Maler, sei es den Befehl, sei es den Zwang, welchen Hermes anwendet, auszudrücken: die gewöhnliche mildere Form der handgreiflichen Zurückhaltung ist es, wenn Hermes seine Hand auf des Paris Schulter legt (schwarzfigurig z. B. in Girgenti: *Bull. dell' Inst.* 1871, S. 256; rothfigurig: Gerhard A. V. 174. 175); die kräftigste Form, welche mir bis jetzt bekannt ist, bietet unsere Lekythos: das alte Schema des Ringkampfes zwischen Peleus und Thetis bot offenbar das Motiv.

Auf den rothfigurigen Darstellungen ist Paris unbärtig: so malen ihn Brygos und Hieron, bärtig zeigen ihn die schwarzfigurigen Vasen fast durchweg, selbst noch ziemlich späte; unsere Vase zeigt ihn schon unbärtig, wie es dem Liebhaber der Helena ziemte; auch dieser Umstand dient, sie zeitlich ziemlich gegen Ende der schwarzfigurigen Malerei anzusetzen. Vielleicht lässt sich in demselben Sinne die Leier verwerthen, mit welcher ebenso wie mit der Andeutung von Gebüsch der Versuch gemacht ist, die Situation des Paris und den Moment vor dem Herankommen der Göttinnen zu veranschaulichen, ein Versuch, welcher einen ersten Schritt zum Verlassen jener fictiven Einheit der Zeit bezeichnet, welche für die naive Kunst älterer Zeit so charakteristisch ist.[5]) Otto Jahn hat bekanntlich läugnen wollen, dass die Leier auch auf schwarzfigurigen Vasenbildern dem Paris eigen sei, nur auf denjenigen finde sie sich, *quae simplicitatem vere Graecam optimae aetatis prae se ferunt*[6]). Allerdings drückt sich Jahn vorsichtig aus, eingedenk des *dies diem docet*. Schon im Welcker'schen Verzeichniss von 1845 (Alte Denkmäler V, 387 ff.) sind vier schwarzfigurige Vasenbilder aufgeführt, die Paris mit der Lyra zeigen, und welche für archaistisch zu halten kein Grund vorliegt[7]). Unsere Lekythos bietet ein neues sicheres Beispiel.

Die ungemein zahlreichen Darstellungen des Parisurtheils geben in ihrer ununterbrochenen langen Reihe ein höchst lehrreiches Bild von der Veränderung der Anschauungen, von der veränderten Stellung des Menschen gegenüber der Gottheit insbesondere. Die zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts ist hier die deutliche Markscheide. Schwerlich viel mehr als etwa 80 Jahre nach der Lekythos hat ein athenischer Maler das Alabastron gemalt, dessen beide Hauptfiguren im Zinkdruck hier zu publiciren angezeigt erschien: einen anderen Commentar, als den Vergleich mit der Lekythos bedarf das Bild ja nicht. Auf der Rückseite sind nur Hera und Athena dargestellt gewesen, gewesen, sage ich, denn die Linien sind so verwischt, dass nur noch Weniges sich erkennen lässt und eine

[4]) Luckenbach, Verhältniss der Vasenb. zum ep. Kyklos S. 593.

[5]) Robert, Bild und Lied S. 13 ff.

[6]) *Bull. dell' Inst.* 1842 p. 27.

[7]) Welcker 20 = Heydemann, Mitth. aus den Antikensamml. in Ober- und Mittelitalien 88, 24 (Overbeck Her. Gall. IX, 5); 21, mir im Original bekannt und auf meine Veranlassung neu gezeichnet: das Ganze ist ein 1791 in Rom von Graf Franz Erbach erworbener und unter seinen Augen in Neapel restaurirter Vasenuntersatz, an welchem alles Wesentliche alt ist; die Zeichnung ist sehr flüchtig, aber echt archaisch, besonders interessant als Vorgängerin der Aphrodite auf der Berliner Hieronschale die von zwei „knieend laufenden" Eroten umgebene Aphrodite. Hermes fasst den forteilenden Paris am rechten Arm. (Paris fehlt gänzlich auf der auch für die Opferscene des oberen Streifens völlig unzuverlässigen Publication Creuzer's.) 22 = *Bull.* 1871, 251 (Förster). 26.

Publication unthunlich erschien. Hera erhebt die Linke, und hält in derselben einen Zweig (?), während die Rechte das lange, schräg an die Schulter gelehnte Scepter umfasst; Athena trägt Helm und Aegis; die r. Hand liegt an der Hüfte. Das Alabastron wurde von Heydemann in einer athenischen Privatsammlung gesehen und beschrieben[5]) und ist jetzt im Berliner Museum.

Zu vergleichen sind namentlich die Vasen Gerhard A. V. 176, wo Paris auch die gleiche Art Gamaschen trägt, und *Élite céram.* II, 28.

Heidelberg. F. v. Duhn.

[5]) Heydemann, griech. Vasenbilder 1, 13, *i*.

ZU DEN FUNDEN VON OLYMPIA.

II.

Die Anordnung der Statuen im Ostgiebel des Zeustempels.

(Tafel 12.)

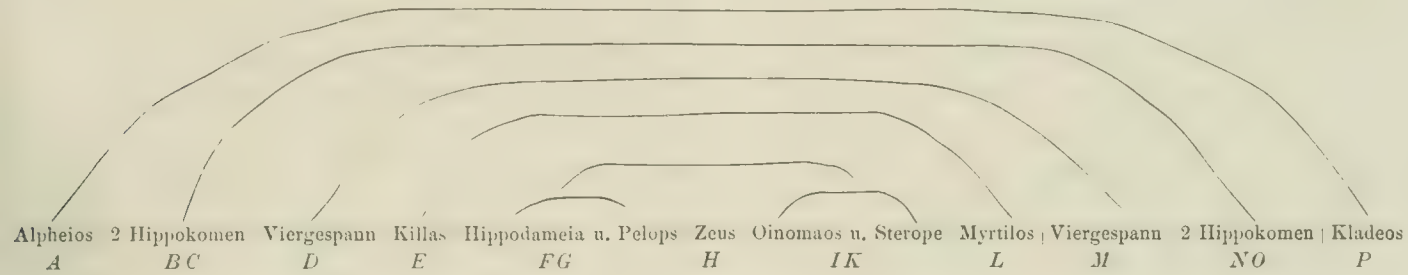
Wenn ich mit der Ueberschrift dieser Zeilen an das Thema eines vor fünf Jahren in dieser Zeitschrift (XXXIV 1876 S. 174ff.) veröffentlichten Aufsatzes wieder anknüpfe, so geschieht dies in der Absicht, an die Stelle jenes ersten Versuches eine Reconstruction des Ostgiebels zu setzen, welche mit dem vollständigsten Material gearbeitet ist, das die nunmehr seit anderthalb Jahren abgeschlossenen Ausgrabungen überhaupt zur Verfügung stellen konnten.

Von früheren Anordnungsvorschlägen fällt der von Urlichs (Bemerkungen über den olymp. Zeustempel, Würzburg 1877) ebenfalls in jene Zeit der ersten Freude über die olympischen Funde, in der wir uns alle im Vertrauen auf Pausanias beeilten, mit den paar Statuen des ersten Ausgrabungsjahres in den leeren Giebelrahmen einzuziehen. Schon nach Abschluss der zweiten Campagne jedoch konnte G. Hirschfeld für seine Reconstruction in der Deutschen Rundschau (IV, 2 S. 309ff.) bereits dieselbe Zahl von Statuen verwenden, die uns jetzt zur Verfügung steht, wenn auch ohne die später angefügten Gliedmaassen und Köpfe. Adler (Ausgrabungen zu Ol. II Taf. 35) und Milchhöfer (Im neuen Reich 1877 II S. 206ff.) glaubten zwei Statuen mehr, als die Beschreibung des Pausanias und die Funde vor der Ostfront ergaben, in ihre Reconstructionen aufnehmen zu müssen. Die bald darauf von Curtius vorgeschlagene und in einer der Berliner Aufstellungen zur Ausführung gebrachte Anordnung der Ostgiebelstatuen liegt der kleinen Skizze im I. Jahres-Supplement zu Meyers Conversationslexicon zu Grunde (Text von R. Weil); sie wird in der in Vorbereitung befindlichen neuen Ausgabe des provisorischen Werkes über die Ausgrabungen zu Olympia in umfangreicherer Weise zur Veröffentlichung kommen. Dieselbe Reihenfolge der Figuren hat auch Kavvadias (*ὁ Παιώνιος καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ* Athen 1879) angenommen.

Endlich ist auch diejenige Reconstruction, welche sich mir selbst ergeben hatte, nach meiner Aufstellung im Berliner Campo Santo schon von Anderen veröffentlicht worden, und zwar von Overbeck in der 3. Auflage seiner Geschichte der griechischen Plastik I Fig. 90 und von Perry *Greek and Roman Sculpture* S. 235 Fig. 91. Auf Tafel 12 ist dieselbe nach Zeichnungen der Herren van Geldern, Höhn und Fabricius in ungefähr $^1/_{40}$ der wirkl. Gr. wiedergegeben. Die lichte Breite und Höhe der Tympanonwand ist dabei nach Dörpfelds Messungen auf 25,60 zu 3,20 m. (80:10 olymp. Fuss) angenommen und dazu, um die volle lichte Grösse des Giebelrahmens zu erhalten, das 0,105 m. hohe Kyma über der Tympanonwand hinzugerechnet worden. Die verlorenen Gliedmaassen der Figuren wurden nur so weit ergänzt, als dies für das Verständniss der Handlung und die Beurtheilung der Raumwirkung unumgänglich nöthig war. Ich habe mich dabei vielfach, insbesondere aber für die Haltung der rechten Arme von *A L P*; der linken von *K* und *O*, der Berathung durch Herrn Bildhauer Grüttner zu erfreuen gehabt, welcher die olympischen Giebelgruppen im Auftrage von E. Curtius und unter meiner Mitwirkung in kleinen Modellen nachgebildet und ergänzt hat[1]).

[1]) Die Modelle werden demnächst von Curtius in der oben erwähnten Olympiapublication veröffentlicht werden und sind auch in Abgüssen käuflich.

Bekanntlich ergiebt sich aus der Aufzählung bei Pausanias V 10, 6 f. für den Ostgiebel des Zeustempels die nachstehende Reihenfolge von Figuren:



13 menschliche Gestalten also und 2 Viergespanne, im Ganzen 21 Figuren, enthielt der Giebel. Denn die Absicht vollständiger Aufzählung erhellt bei Pausanias, auch abgesehen davon, dass der Wortlaut seiner Beschreibung die einzelnen Gestalten eng und lückenlos untereinander verknüpft, schon daraus, dass sich beide Giebelhälften, Figur für Figur, symmetrisch entsprechen. Es ist daher sicherlich kein Zufall, wenn wir vor der Ostfront des Zeustempels genau die gleiche Zahl von Statuen ausgegraben haben, die sich durch Grösse, Stil und Material, symmetrische Compositionsweise und technische Behandlung der roh behauenen und mit quadratischen Dübellöchern versehenen Rückseiten als zusammengehörige Glieder einer und derselben zum Tempel gehörigen Giebelgruppe zu erkennen geben. Sie sämmtlich der östlichen Giebelgruppe einzuordnen sind wir, ausser durch den Fundort, besonders auch durch den Umstand genöthigt, dass der westliche Giebel vollständig gefüllt ist, wie ich dies in den Erläuterungen zu meinem Reconstructionsentwurf desselben darzuthun versucht habe (Ausgr. III Taf. 26—27 S. 22, IV S. 23[2]). Wenn sich bei jener Gelegenheit ergeben hat, dass auch die westliche Giebelgruppe ursprünglich 21 Gestalten enthielt, so hat die gleiche Zahl für den Ostgiebel hierdurch eine weitere Bestätigung erfahren. Die Behauptung endlich, dass der Raum im Giebel mit den 21 Figuren nicht zu füllen sei, haben die im Berliner Campo Santo angestellten Versuche praktisch widerlegt.

Ist es also in der That sicher, dass die Ostgiebelgruppe nie mehr als 21 Gestalten umfasst hat und dass wir dieselben sämmtlich noch besitzen, so fragt sich weiter, ob wir für ihre Anordnung einzig und allein auf die Statuen selbst angewiesen sind, oder ob uns dabei auch noch die Fundthatsachen zu Hilfe kommen.

In der Arch. Ztg. 1876 S. 178 und 187 ff. hatte ich, freilich vor der Auffindung der meisten Mittelfiguren und ohne damals noch das olympische Ausgrabungsfeld aus eigener Anschauung zu kennen, aus den Fundberichten schliessen zu können geglaubt, dass zwar die meisten Statuen des Ostgiebels vor ihrer Auffindung bereits verschleppt und theilweise verbaut gewesen seien, dass aber wenigstens drei derselben, welche näher zur Tempelfront als die übrigen nebeneinander ausgegraben worden waren, bei ihrer Auffindung noch an ihren Fallstellen gelegen haben müssten. Es sind dies die Statuen des sinnenden Greises *N*, des sitzenden Knaben *E* und der Oberkörper des Kladeos *P*, deren dicht nebeneinanderliegende Fundorte die Uebersichtskarte Ausgr. II Taf. 33 c. 9 m. östlich von der NOEcke des Tempels angiebt, leider freilich, wie ich gleich hier hervorheben will, ohne die Fundstellen und Verschleppungslinien der erst später aufgefundenen, weit weggewälzten Theile dieser Gestalten zu verzeichnen. Hierdurch nämlich entsteht, im Widerspruch mit den Thatsachen, der falsche Schein, als ob sich die Verschleppungsthätig-

[2]) Damit fällt auch die von Brunn, Sculpturen von Olympia II S. 444 ff. aus stilistischen Gründen vermuthete Zugehörigkeit des im Osten gefundenen knieenden Mädchens (*O*) zur Westgiebelgruppe. Pausanias oder seinen Gewährsmann von dem Irrthume freizusprechen, dass er das Mädchen für einen Stallknecht angesehen, bleibt daher nach wie vor unmöglich.

keit nicht auch auf die Gegend, wo diese drei Stücke lagen, erstreckt hätte. Immerhin aber sind die Statue des Greises, bis auf die Beine und Arme, und der Oberkörper des Kladeos — Kopf, Arme und der ganze Untertheil der Figur waren weit nach Osten verschleppt — nachweislich noch in ihrer Falllage verblieben. Es war daher auf den ersten Blick in der That das Wahrscheinlichste, dass dies auch von dem zwischen beiden Statuen aufgefundenen sitzenden Knaben gelten müsse, und zwar um so mehr, als derselbe auch seiner Grösse nach sich ungefähr für die Giebelstelle zwischen Greis und Kladeos zu eignen schien. Endlich konnte auch mit einem Schein von Recht der Umstand, dass beide Hälften der Knabenstatue hier zusammen lagen, gegen eine Verschleppung derselben geltend gemacht werden. Und so haben denn in der That fast sämmtliche bisher bekannt gewordene Reconstructionsversuche dem sitzenden Knaben im Giebel die zweite Stelle von rechts (bei *O*) angewiesen und denselben zu einem Gefährten des Kladeos gemacht. Eine Ausnahme macht nur Urlichs, der ihn bei *L* einordnet.

Allein ich bin überzeugt, dass der sitzende Knabe diese Stelle im Giebel schon aus technischen Gründen niemals eingenommen haben könne, wie weiter unten ausführlich auseinandergesetzt werden wird. Dazu hat mir eine mehrjährige Thätigkeit auf dem olympischen Ausgrabungsfelde eine lebendige Anschauung davon gegeben, wie entsetzlich die Zerstörung, wie rege und alles verschlingend die Bauthätigkeit später hier angesiedelter Geschlechter, wie gross der Umfang, wie weit das Gebiet und wie völlig unberechenbar die Zufälle bei den Verschleppungen gewesen sind; haben wir doch, um nur eines der bekanntesten Beispiele anzuführen, das ganze Schatzhaus der Megareer mit allen Baugliedern und sämmtlichen Skulpturen, welches ursprünglich in der NOEcke der Altis stand, im äussersten Südwesten derselben, c. 230 m. weit von seinem ursprünglichen Platze verbaut gefunden. Bei den Giebeltrümmern des Zeustempels vollends liegen verschleppte Torsen und Gliedmaassen und solche Stücke, welche noch in ihrer Falllage verblieben sind, so wirr durcheinander, dass ihre Fundorte nirgends zu Ausgangspunkten und Beweisen für die Vertheilung der Statuen in den Giebeln gebraucht werden dürfen[3]). Man versuche doch z. B. den Westgiebel aus der Fundkarte Ausgr. II, 33 zu reconstruiren und sehe in welches Wirrsal man damit gerathen würde.

Da übrigens die westliche Giebelgruppe in ihrem Aufbau in allem Wesentlichen gesichert ist — wenigstens sind mir keine Einwendungen gegen meinen Wiederherstellungsversuch bekannt geworden und das Meiste hat sich ja auch durch weitere Funde controliren lassen —, so eignet dieselbe sich in der That vortrefflich dazu, um an ihr den Werth oder Unwerth der Fundstätten zu demonstriren[4]).

So liegen z. B. gleich von den beiden grössten Gruppen des Giebels zu beiden Seiten der Mittelfigur die am schwersten transportablen Haupttheile der einen, der Hippodameiagruppe *IK*, auf fast 45, die ihres Gegenstückes *MN* auf mehr als 50 m. vor der ganzen Westfront des Zeustempels verstreut, welche selbst nur eine Breite von etwa 30 m. hat. Und von der Gestalt des zu letzterer Gruppe gehörigen Theseus *(O)* sind sogar auf dem ganzen weiten von uns ausgegrabenen Gebiete bisher nur völlig unbedeutende Splitter aufzufinden gewesen.

Der kolossale Körper der Mittelfigur des Apollon selbst ist über 30 m. weit von seinem Fallorte nach Süden weggewälzt worden; und seinen rechten Arm nebst den Schenkeln fanden wir gar vor der Ostfront des Tempels verbaut. Für die Verschleppung dieser seiner Gliedmaassen war in ihrer Verwendung zu den kümmerlichen Hüttenbauten im Osten des Zeustempels doch wenigstens

[3]) Ich spreche hier ausdrücklich nur von den Fundorten der Giebelfiguren des Zeustempels, nicht von seinen Metopentheilen; denn dass für diese, welche durch ihre Falllage auf dem bedeutend erhöhten Stylobate des Tempels wenigstens vor fremdartigen Einschleppungen bewahrt blieben, andre Regeln der Beurtheilung gelten, ist selbstverständlich.

[4]) Freilich muss ich vorausschicken, dass die nach dem zweiten Ausgrabungsjahre veröffentlichte Fundkarte nicht nur, wie das nicht anders sein konnte, unvollständig ist, sondern auch mehrere irrige Bezeichnungen (Deidamia, Theseus, Kaineus u. A.) enthält, welche sich an die Hirschfeldsche Reconstruction anschlossen. Diese Angaben sind daher im obenstehenden stillschweigend ergänzt und berichtigt worden.

noch ein Grund ersichtlich. Vergebens aber fragt man sich bei den unverbaut daliegenden Kolossen des Westgiebels, was die späten Bewohner des olympischen Thales wohl veranlasst haben mochte, solche Steinmassen so weit fortzubewegen.

Andere Statuen des Westgiebels dagegen scheinen noch in ihrer Falllage zwischen den umgebenden Baugliedern, über denen sie ursprünglich aufgestellt waren, liegen geblieben zu sein, wie man freilich erst folgern kann, nachdem man den ursprünglichen Standort der Bildwerke aus diesen selbst wiedererkannt hat. So z. B. die Haupttheile der beiden grossen Seitengruppen *RS* und *DE* mit den knieenden Lapithinnen und deren benachbarten Statuen. Und hier ist es, wo man glücklicher Weise ganz ähnliche Combinationen beobachten kann, wie sie ein Spiel des Zufalls vor der NOEcke des Tempels dadurch herbeigeführt hat, dass der sitzende Knabe zwischen Greis und Kladeos gerieth.

Die Haupttheile der Statuen *QRST* des Westgiebels sind in ihrer Falllage, oder doch wenigstens dicht bei ihren Fallstellen und nahe von einander neben den Trümmern von Säule 2 und 3 (von Süden gerechnet) liegen geblieben, über denen sie ursprünglich standen. Aus diesem Complex nun ist der Torso des Knaben *P*, der mit dem Kentauren *Q* eine Gruppe bildete, über 20 m. weit nach Norden verschleppt, und dafür die Statue des knieenden Lapithen *C* aus der entgegengesetzten linken Giebelhälfte über 15 m. südlich von seinem Fallorte weg und ganz in die Nähe unserer Statuen gewälzt worden. Warum, ist absolut nicht ersichtlich.

Wollte man hier nun schliessen, wie ich selbst und Andere früher bei Gelegenheit jenes Dreivereins von Statuenfunden vor der NOEcke des Tempels geschlossen haben, so müsste man auch hier den Lapithen *C* beim Aufbau der Gruppen *QRST* verwenden, und andrerseits den Knaben *P* mit dem Kentauren *F*, dessen Brust bei der Auffindung dicht neben ihm lag, zu einer Gruppe vereinigen. Denn — und dies ist der zweite analoge Fall — Theile der Gruppen *DE* und *FG* scheinen hier ebenfalls in situ zu liegen, während statt des nach Süden verschleppten Lapithen *C* der bereits erwähnte Knabentorso *P* und zwei unmittelbar aneinanderschliessende Haupttheile der grossen Gruppe *MN* von Süden aus hierher gewälzt wurden. Man sieht, wie trügerisch dergleichen Schlüsse aus den Fundorten sind.

Nun steht es aber, wie sich ziffermässig erweisen lässt, mit den Verschleppungen vor der Ostfront des Zeustempels nicht weniger schlimm als im Westen. Ja es scheint fast, als ob dieselben hier nur deswegen nicht noch viel schlimmer gewesen sind, weil sich die späteren Ansiedelungen daselbst ganz nahe an den Tempel herandrängten, so dass so manches Stück unmittelbar an seinem Fallorte verbraucht werden konnte, während in der Nähe der Westfront sämmtliche Statuen unverbaut daliegen. Trotzdem sind von 20 Ostgiebelstatuen — um den sitzenden Knaben *E* vorläufig bei Seite zu lassen — nicht weniger als 9 vollständig und weitere 9 zur Hälfte oder mehr als zur Hälfte verschleppt. Nur von zweien, dem sitzenden Greise *N*, und der Sterope *K* sind im Wesentlichen nur die Extremitäten weiter fortgetragen worden.

Zu den in allen ihren Theilen verschleppten Gruppen gehört das ganze nördliche Viergespann, von dem drei Theile, so ziemlich die schwersten Marmorblöcke im ganzen Giebel, nicht weniger als c. 20 m. weit nach Norden weggewälzt worden sind. Wunderlicher Weise hat man alle drei aneinanderpassenden Stücke an ein und dieselbe entfernte Stelle hingeschleppt, an der auch die Torsen des knieenden Knaben *B* und des knieenden Mädchens *O* aufgefunden wurden, Statuen, die nie und nimmer, im Giebel nebeneinander gestanden haben können.

Auch auf die Gegend, in welcher die drei streitigen Statuen *N*, *E* und *P* ausgegraben wurden, hat sich, wie bereits bemerkt, die Verschleppungsthätigkeit nachweislich erstreckt. Denn vom Kladeos sind nicht weniger als die ganze untere Hälfte, der Kopf und die Arme in der Gegend der Echohalle verbaut worden, vom Greis die Beine im Leonidaion; vom sitzenden Knaben endlich fehlt der Kopf.

So bleibt denn von allen Gründen, welche dafür geltend gemacht werden könnten, dass der Knabe sich zwischen Greis und Kladeos in seiner Falllage befinden müsse, nur noch der übrig, dass beide Hälften der Figur nebeneinander liegend aufgefunden worden seien, und dass eine Verschleppung zweier zusammengehöriger Theile an einen und denselben Platz unwahrscheinlich sei. Aber dieser Fall hat sich bei unseren Giebelstatuen nicht weniger als vier Mal wiederholt, und zwar das eine Mal (bei dem bereits erwähnten Nordgespann *M*) derart, dass sogar drei aneinanderpassende, schwere Blöcke 20 m. weit an eine und dieselbe Stelle transportirt wurden. Ferner sind Oinomaos und Hippodameia in zwei zusammenschliessenden Theilen über 20 m. weit nach Süden verschleppt worden; und von der Westgruppe *MN* lagen, wie bereits erwähnt, die beiden aneinanderpassenden Haupttheile der Lapithin und des Kentauren c. 15 m. nördlich von ihrer Fallstelle neben einander.

Hält man sich dazu gegenwärtig, dass auch die tiefer als die Giebelfunde liegende byzantinische Mauer kein Hinderniss für den Transport derselben nach Norden abgeben konnte, wie übrigens auch die Verschleppung des nördlichen Viergespannes beweist, so ist, wie mir scheint, durch die angeführten Analogien erwiesen, dass aus dem Umstand, wie *N*, *E* und *P* dicht nebeneinander aufgefunden worden sind, keineswegs gefolgert werden könne, sie müssten auch im Giebel nebeneinander gestanden haben, vollends wenn, wie sich zeigen wird, gewichtige Gründe in Composition und Bearbeitung der Statuen selbst dagegen sprechen.

Als allgemeines Resultat einer Vergleichung der Fundstellen mit den ursprünglichen Standorten der Giebelstatuen darf man mithin aussprechen, dass sich aus den ersteren mit Sicherheit lediglich auf die Zugehörigkeit zur Ost- resp. zur Westgiebelgruppe schliessen lasse — und auch dies nur für die schwerer transportablen Haupttheile der Statuen, nicht für ihre leichteren Extremitäten, die zum Theil von West nach Ost und vice versa verschleppt sind. Umgekehrt wird man freilich, nachdem man die richtige Aufstellung im Giebel aus den Statuen selbst erkannt hat, hier und da folgern können, die eine oder andere Statue oder deren Theil müsse noch in der Falllage verblieben sein, während daneben bei weitem die Mehrzahl derselben verschleppt und verbaut worden sind.

Wir lassen daher die Fundorte für unsere Untersuchung gänzlich bei Seite und wenden uns jetzt zu einer Prüfung der Bildwerke selbst.

Unter den 21 Statuen des Ostgiebels sind zunächst die beiden Flussgötter *A* und *P* durch die Raumverhältnisse der Giebelecken in ihrer Aufstellung gesichert. Auch über ihre Benennung ist, vollends seit der Auffindung des jugendlichen Kladeoskopfes, ein Zweifel nicht mehr möglich. Die fortschreitende Anfügung von Fragmenten hat die Bewegung ihrer Gliedmaassen immer deutlicher erkennen lassen: Alpheios, gemächlich gelagert, blickt zur Mitte hin, sein, natürlich bärtiges, Kinn auf die linke Hand stützend; die Rechte legte sich, wie Grüttner aus den Muskelzügen der Brust und einer kleinen Bruchstelle über der Mitte des rechten Oberschenkels erkannt hat, leicht an den Saum des um die Beine geschlagenen Gewandes; also ein ähnliches, wenn auch sehr viel zahmeres Motiv, wie das des Kephisos im Parthenongiebel. Kladeos dagegen, als der Jüngere, sieht, etwas täppisch auf dem Bauche daliegend und auf den linken Unterarm gestützt, dem Vorgang in der Mitte zu. Der rechte Unterarm war, wie sich aus der Drehung des Biceps ergiebt, mit einem sprechenden Gestus erhoben, ähnlich wie bei der Ortsnymphe *V* in der rechten Ecke des Westgiebels. Dass man aus dieser Geberde nicht auf einen Dialog mit der benachbarten Figur zu schliessen brauche, zeigt ebenfalls ein Vergleich mit der entsprechenden Gestalt des Westgiebels, welcher die knieende Alte *U* den Rücken zuwendet. Sind die vorgetragenen Vermuthungen über die Ergänzung der Flussgötter richtig, so hätte also keiner von ihnen ein Attribut gehalten.

Gesichert in Aufstellung und Deutung ist ferner durch überragende Grösse die Mittelfigur, Zeus

(H). Die Beine desselben habe ich, leider nur zum Theil, aus kleineren Bruchstücken zusammensetzen können, von denen das zu unterst angefügte Fragment des linken deswegen merkwürdig ist, weil es eine Art Marmorfournirung für die Falten am unteren Saume des Mantels erweist. Eigenthümlich eingestückt war auch der Zeigefinger der linken Hand, die, was zuerst Furtwängler gesehen hat, wohl das Scepter trug. Hierzu passt die Haltung der Hand vortrefflich; auch würde man ein Blitzbündel wohl eher in der Rechten voraussetzen. Die Rechte aber fasst statt dessen einfach den Saum des Mantels, wie durch das anpassende Faltenfragment in der Hand jetzt unzweifelhaft erwiesen wird.[5]) Dass man statt auf ein sinnvolles Attribut hier durch die Thatsachen auf einen vielleicht der Natur abgelauschten, in diesem Zusammenhange aber jedenfalls völlig bedeutungslosen Gestus geführt wird, scheint mir methodologisch besonders lehrreich und für die Beurtheilung der künstlerischen Gesinnung, aus der hier gearbeitet worden ist, höchst charakteristisch. Darauf, dass Grüttner beim Alpheios eine ähnliche, dort aber besser motivirte Geberde constatirt hat, haben wir bereits hingewiesen.

Der Kopf der Zeusstatue ist trotz sechsjähriger Grabungen vor der Ostfront nicht aufzufinden gewesen. Wir sind daher darauf angewiesen, ihn uns etwa mit Hilfe des Terracottakopfes Ausgr. IV Taf. 26b zu ergänzen, indem wir dessen strengere Formengebung mit den freieren Elementen des Apollokopfes vom Westgiebel zu versetzen suchen. Vom Halse des Zeus ist zum Glück gerade noch so viel erhalten, um eine scharfe Wendung des Hauptes zur rechten Schulter hin zu constatiren. Offenbar sollte durch diese Bewegung für den Beschauer die innerliche Hinwendung des siegverleihenden Gottes zu Pelops versinnlicht werden. Diesen werden wir daher auf derjenigen Seite zu suchen haben, nach welcher der Gott blickt.

[5]) Es ist dieselbe Hand, welche ich früher ihrer Grösse und ihres nordwestlichen Fundortes wegen — sie ist in der Palästra zum Vorschein gekommen — der Mittelfigur des Westgiebels zuschreiben zu müssen glaubte, und die sich daher Ausgr. III Taf. 26–27 über dem Reconstructionsentwurf desselben abgebildet findet.

In der That kann jetzt kein Zweifel mehr bestehen, dass der Bericht des Pausanias darin vollkommen genau ist, dass er Pelops *(G)* auf die Seite des Alpheios, Oinomaos *(I)* auf die des Kladeos stellt, und dass er die Ausdrücke rechts und links, wie Michaelis Arch. Ztg. 1876 S. 168f. richtig erkannt hatte, vom Beschauer aus verstanden wissen will, wenn er schreibt: *ἔστιν Οἰνόμαος ἐν δεξιᾷ τοῦ Διὸς* und *τὰ δὲ ἐς ἀριστερὰ ἀπὸ τοῦ Διὸς ὁ Πέλοψ*. Hirschfeld hatte mithin Recht, in seiner Aufstellung den Worten des Pausanias hierin genau zu folgen. Mich selbst und Andere hat früher die Reminiscenz an die Vasenbilder mit dem Oinomaosopfer (Arch. Ztg. 1876 S. 175 Anm.) zu dem Glauben verleitet, die beiden Protagonisten könnten Zeus nicht den Rücken zugekehrt haben. An ein Opfer zu denken, verbieten jetzt aber schon die theilweise wiedergefundenen Gliedmaassen beider Gestalten, aus denen hervorgeht, dass Oinomaos die Linke wohl auf einen Speer stützte und, den rechten Arm in die Seite gestemmt, trotzig dastand, während Pelops, den Schild am linken Arm, in der Rechten die Lanze, bescheiden niederblickt. Dass Beide Zeus den Rücken zuwenden, wird auf die Weise zu erklären sein, dass der Gott ungesehen von den Theilnehmern der Handlung gegenwärtig sein sollte, sichtbar nur für den Beschauer, dem er den göttlichen Beistand beim Siege des Pelops verbürgte.

Weitere Gründe für die Richtigkeit dieser Aufstellung ergeben sich, wie ich bereits im 45. Olympiaberichte (Arch. Ztg. 1880 S. 114f.) darzulegen versucht habe, aus der Gruppirung des Pelops mit Hippodameia, des Oinomaos mit Sterope.

Welche von den beiden Frauengestalten *F* und *K* Hippodameia und welche Sterope sei, kann schon wegen der volleren, weicheren, matronalen Formen von *K* nicht zweifelhaft sein. Noch deutlicher wird es durch die gleichsam resignirt sinnende Geberde, mit der Sterope seitwärts geneigten Hauptes ihre Linke dem Kinn nähert — Herr Grüttner hat die Ansätze der Finger am Gewandsaum über dem Busen wiedererkannt. Hippodameia dagegen fasst mit bräutlichem Gestus — ich habe die

Linke unter den Fragmenten herausfinden können — das Gewandstück, welches sich über Schultern und Rücken hinzieht. Ihre Rechte mag etwa eine Binde als Siegeszeichen gehalten haben, wie in jener Erzgruppe, die im olympischen Hippodrome stand (Paus. VI 20, 19). Ein wesentlicher Unterschied in der Haartracht scheint zwischen beiden Gestalten nicht bestanden zu haben, wie ein zuletzt gefundenes kleines Fragment beweist, das ich nur dem Steropekopf habe zuweisen können (siehe Bericht 47, Arch. Ztg. 1881, S. 77 f.).

Stellt man nun die auf diese Weise gesicherte und neuerdings auch durch ihren Kopf vervollständigte Hippodameia neben Pelops, Sterope neben Oinomaos auf, so erweisen sich auch diese Gestalten erst dann in ihren Motiven verständlich, wenn Pelops links, Oinomaos rechts von Zeus steht. Nur dann blickt das zur linken Schulter gewandte Haupt der Braut zu ihrem Freier hin, mit dem sie sich zu einer Gruppe stillen Zwiegesprächs zusammenschliesst, während auf der anderen Seite Sterope sich in trüber Ahnung des nahenden Verhängnisses leise von ihrem trotzig dastehenden Gatten abwendet.

So ist denn ausser den beiden Eckfiguren des Giebels auch die fünfgestaltige Mittelgruppe mit Zeus im Centrum und den beiden Paaren zu seinen Seiten in ihrer Aufstellung durch die letzten Funde gegen jeden Zweifel gesichert.

Von vorn herein gesichert ist endlich auch die Aufstellung der beiden Viergespanne *D* und *M*. Dieselben sind in der Weise gearbeitet, dass die drei hinteren Pferde aus einem und demselben Marmorblocke gemeisselt wurden, so dass sich Köpfe, Hälse und Beine gewissermaassen reliefartig vor einander schieben; das vorderste Pferd dagegen ist aus einem besonderen Block gehauen und stellt sich, so zu sagen, als ein Dreiviertelspferd dar, von dessen dem Beschauer abgewandten Seite des Rumpfes man der Länge nach etwa ein Viertel weggeschnitten hat. Wunderlicher Weise sind dabei jene drei Reliefpferde jedes Viergespannes an ihrer Vorderseite vollständig ausgearbeitet, als ob dieselben niemals von dem davorstehenden vordersten Pferde verdeckt gewesen wären. Und doch ist es schon aus äusseren Gründen ganz unmöglich, die frei gearbeiteten Rosse anders als in einer Reihe mit den Reliefpferden vor dieselben hinzustellen. Denn erstens erlauben die Raumverhältnisse des Giebels es absolut nicht, die ersteren von den letzteren nach rechts oder links hin wegzuschieben, und zweitens beweisen die Reste von vierkantigen Pfeilerstützen, welche sich nur unter den Bäuchen der Vorderpferde gefunden haben, dass man dieselben nicht genügend fest an der Rückwand des Giebels verdübeln konnte; anderenfalls hätte man wohl schwerlich zu jenem Nothbehelf gegriffen [6]). Was aber sollte die frei gearbeiteten Rosse anders von der Tympanonwand getrennt haben als die Reliefpferde? Selbst wenn die Raumverhältnisse dies nicht verböten, würde man es unmöglich finden, irgend eine andere Figur zwischen die ersteren und die Giebelwand einzuklemmen. Möglich dass jene technischen Sonderbarkeiten dadurch veranlasst sind, dass man ursprünglich das ganze Viergespann aus einem Block herzustellen beabsichtigte, sich aber während der Ausführung von der Unmöglichkeit dieses Unternehmens überzeugt und nun nachträglich das Dreiviertelspferd vor das Reliefgespann gestellt hat.

Wie dem aber auch sein möge, jedenfalls ist nicht nur die Aufstellung der vier Pferde nebeneinander, sondern auch die Wendung der Gespanne zur Mitte hin und der Standort im Giebel genau bestimmt. Schon im Allgemeinen ordnet sich die Gestalt eines Pferdes der Giebelschräge besser unter, wenn der Kopf zur Mitte hin gewandt ist; hier aber ist die entgegengesetzte Orientirung der Gespanne, welche früher Völkel und neuerdings Robert (Arch. Ztg. 1878 S. 31) in Vorschlag gebracht haben, schon dadurch ausgeschlossen, dass es in diesem Fall unmöglich sein würde, die Pferde weit genug gegen die Giebelecken hin zu schieben, um für die Gestalten neben Zeus Platz zu schaffen.

[6]) Freilich hat man sich für die Vorderpferde mit der Bauchstütze nicht begnügt, sondern sie, wie es scheint, ausserdem noch über den Rücken der Reliefpferde weg in der Tympanonwand verdübelt.

Dies bleibt sogar auch dann noch schwierig, wenn man die Rosse zur Mitte hinblicken lässt und wird nur dadurch möglich, dass man dieselben so weit nach rechts und links auseinander rückt, als es die Höhe der Pferdeköpfe irgend zulässt.

So weit also ergiebt sich für die Aufstellung des Ostgiebels alles verhältnissmässig leicht und sicher. Die Schwierigkeiten beginnen erst mit der Frage nach der Anordnung der noch übrigen sechs Figuren: der beiden Wagenlenker und der vier Hippokomen des Pausanias. Sehen wir uns für die Vertheilung dieser sechs Gestalten nach sicheren Kriterien um, so ergiebt sich uns, ausser den räumlichen Bedingungen und technischen Merkmalen, aus dem Charakter der Composition vor allem ein Postulat, dem sie in ihrer Aufstellung sämmtlich zu genügen haben werden: die Forderung möglichst strenger Symmetrie.

In der That lässt sich die Verbindlichkeit dieser Forderung nicht nur aus der Composition des stilverwandten Westgiebels erweisen, in dem eine genaue Entsprechung der einzelnen Figuren und Gruppen trotz der bewegteren Handlung festgehalten ist, sondern vor allem aus denjenigen Figuren des Ostgiebels selbst, welche in ihrer Aufstellung bereits gesichert sind. Wo zu beiden Seiten des Zeus, der die Mittellinie markirt, die beiden gegnerischen Paare und Gespanne sich in nur zu oft als allzu starr getadelter Symmetrie einander gegenüberstehen; wo eine strenge Entsprechung selbst die äussersten Glieder der Gruppe, die Flussgötter, sehr fühlbar bindet — wird es da nicht in der That sicher sein, dass auch die zwischen diese streng symmetrisch componirten Gestalten mitten hinein gestellten Figuren aus derselben Empfindungsweise heraus erfunden und angeordnet gewesen sein müssen? Ehe wir den einzelnen Gestalten ihre Plätze im Giebel anzuweisen versuchen, fragen wir daher zuerst, welche von den sechs Statuen, deren Aufstellung noch zweifelhaft ist, einander symmetrisch entsprochen haben müssen.

Wir beginnen dabei am zweckmässigsten mit derjenigen Figur, für die sich ein Gegenstück am leichtesten und sichersten nachweisen lässt, mit dem knieenden Knaben *(B)*. Denn für diesen ist ein genaues Pendant in dem knieenden Mädchen *(O)* vorhanden: die Höhe ist nahezu dieselbe, die Glieder sind sämmtlich in der Gegenbewegung componirt und beiden ist die stark zusammengeduckte Haltung und das sehr jugendliche Alter gemeinsam: kurz, es lassen sich, wenn man von der Verschiedenheit des Geschlechtes und der Bekleidung absieht, kaum genauer entsprechende Gegenstücke denken.

Machen wir auf diese Rechnung die negative Probe und fragen wir, welche von sämmtlichen übrigen noch verfügbaren vier Figuren denn die von der Symmetrie geforderten Bedingungen auch nur annähernd in gleichem Grade erfülle.

An den sinnenden Greis *N* und den sitzenden Mann *L* wird nach ihrer Grösse und Stellung überhaupt niemand denken wollen. Aber an den knieenden Mann *C* hat man in der That gedacht: Hirschfeld unter der schon aus technischen Gründen unmöglichen Voraussetzung, dass man den knieenden Knaben nach links herumdrehen und auf diese Weise zum Gegenstück von *C* machen könne, und Curtius, indem er ihn in seiner richtigen Wendung nach rechts beliess. Hirschfelds Annahme fällt von vorn herein durch die einfache Thatsache, dass am linken Glutaeus des Knaben der Marmor an einer mehr als handgrossen Stelle roh gelassen und Raspelstriche ungeglättet geblieben sind, und dass vollends der Kopf an seiner linken Seite gar nicht fertig gearbeitet ist (man vergl. die Photographie Ausgr. V Taf. 13 a, welche den Kopf gerade von dieser Seite giebt). Schon hieraus folgt, ganz abgesehen vom Compositionsmotive der Figur, dass die linke Seite derselben ursprünglich der Giebelwand zugekehrt war. Noch viel weniger aber kann der knieende Knabe in seiner richtigen Wendung nach rechts je ein Gegenstück zum knieenden Manne gebildet haben. Um sich hievon durch den Augenschein zu überzeugen, werfe man einen Blick auf unsre Tafel, wo beide Figuren bei *B* und *C* nebeneinander stehen. Schon ihre verschiedene Grösse (der Unterschied betrug sicherlich nicht weniger als 18 cm.), die Wendung nach derselben Seite,

die genaue Wiederholung der Beinstellung in demselben Sinne — alles das macht diese beiden Gestalten zu Gegenstücken so ungeeignet wie möglich. Wo findet sich unter all den 34 Figuren beider Giebel, deren Aufstellung gesichert ist, auch nur ein einziges Paar, das eine so gewagte Annahme irgendwie wahrscheinlich machen könnte? So lange aber eine solche Analogie nicht nachgewiesen ist, erscheint mir wenigstens diese Gegenüberstellung so völlig unglaublich, dass ich jede Anordnung für unannehmbar halten muss, die ein so abnorm unsymmetrisches Element in die sonst so strenge Composition einführen will.

Noch eine letzte Figur könnte als Gegenstück für den knieenden Knaben *B* in Betracht kommen: der sitzende Knabe *E*. Aber auch hier geht die Bewegung der Beine nach derselben Seite statt im Gegensinne geführt zu sein, und vor allem ist *C* eine reine Profilfigur, während *E* für die Ansicht von vorn oder doch sicherlich für die im Dreiviertelprofil componirt ist; dies beweist nicht nur die Ausarbeitung des Gewandes auf der linken Seite unwiderleglich, sondern noch mehr die Verkürzung des rechten Schenkels und die Abmeisselung des Rückens und des ganzen Gesässes auf der rechten Seite, welche bei der Profilansicht von rechts ganz unerträglich wirken. Aus demselben Grunde aber, eben weil man unmöglich eine reine Profilgestalt zum Gegenstück einer Facefigur machen kann, ist es auch völlig unmöglich, etwa das knieende Mädchen *O* zum Gegenstück des sitzenden Knaben *E* zu machen. Die Entsprechung zwischen *B* und *O* dagegen, von der wir oben ausgingen, ist aber auch gerade deswegen eine so vollkommene, weil beide Gestalten in der Gegenbewegung ihrer Gliedmaassen diesen reinen Profilcharakter in gleichem Maasse wahren.

So hat sich uns denn dieses Paar von allen Seiten als ein völlig unauflösliches erwiesen und wir können uns jetzt daher der Aufgabe zuwenden, für den sitzenden Greis *N* nach einem Partner zu suchen. Da der knieende und sitzende Knabe und das knieende Mädchen natürlich von vorn herein ausgeschlossen sind, so haben wir die Wahl nur zwischen dem knieenden und dem sitzenden Manne (*C* und *L*). Die Meisten haben an den letzteren gedacht und doch ist es unschwer nachzuweisen, dass diese Gestalt sich nicht zum Gegenstück des Greises eignet. Zunächst darf man sich auf die Gleichheit des Alters nicht berufen; denn ein Vergleich der Körper- und Gesichtsformen zeigt leicht, dass *L* eben kein Greis, sondern ein Mann in der Blüthe seiner Kraft ist. Auch im übrigen widerräth alles, ihn als Gegenstück des Greises aufzustellen: er ist nicht unbeträchtlich niedriger als dieser und, was die Hauptsache ist, die Beine mit dem ganzen Unterkörper, also die Hauptmasse der Gestalt, wendet sich nach derselben Seite hin, wie beim Greise, statt diesem entgegen. Die geforderte Gegenbewegung des ganzen Körpers findet sich aber beim knieenden Manne *C*, und wir werden daher vielmehr diesen für das Pendant des Greises halten. Was an Abweichungen von einer absolut strengen Responsion in den Silhouetten beider Gestalten auffällt, wird seine Erklärung zur Genüge in der darzustellenden Handlung finden, und jedenfalls ist soviel klar, dass unter den vorhandenen Statuen keine einzige ist, welche den Forderungen, die man an ein Gegenstück des Greises stellen muss, besser entspricht, und dass bei allen übrigen Figuren die Einwände, die man etwa gegen *C* versuchen könnte, in verstärktem Maasse wiederkehren würden.

Auch hier können wir die Probe auf die Richtigkeit unserer Rechnung dadurch machen, dass wir fragen, ob nun die beiden einzig noch übrig bleibenden Statuen, der sitzende Mann *L* und der sitzende Knabe *E*, einander entsprechen. Uns scheint dies evident: *E* hat das rechte, *L* das linke Bein scharf untergeschlagen; *E* erhebt das linke Knie steil in die Höhe, indem er das Bein eng an sich zieht, *L* das rechte; denn die zwischen beiden Beinen des letzteren erhaltenen Faltenansätze werden sich nur unter der Voraussetzung in ihrer Richtung erklären lassen, dass sie einem sehr steil gehobenen Knie zustrebten. Und wie *E* en face oder doch wenigstens im Dreiviertelprofil gesehen sein will, so bietet auch *L* dem Beschauer sich in der Vorderansicht dar, mit alleiniger Ausnahme des scharf ins

Profil gestellten Kopfes: auch für diese Abweichung von der strengen Symmetrie werden wir in der dargestellten Handlung hinreichende Erklärung finden.

Auf diese Weise glauben wir somit der durch die Composition geforderten Auslese von drei symmetrisch componirten Paaren entsprochen zu haben und wenden uns nun der Frage zu, welche Plätze im Giebel diese Paare eingenommen haben mögen.

Wir beginnen dabei mit derjenigen unter den sechs Figuren, deren Aufstellung am wenigsten streitig sein kann: mit dem sinnenden Greise *N*.

Dass er in die rechte Giebelhälfte gehöre, hat Niemand bezweifelt und lässt sich auch nicht bezweifeln. Niemand wird sich entschliessen wollen, diese ausdrucksvolle Gestalt stumpfsinnig und bedeutungslos zur Ecke blicken zu lassen, statt zur Haupthandlung hin, und dabei überdies noch die beste Ansicht der Figur zu opfern. Auch welchen Platz sie auf der rechten Seite eingenommen, kann jetzt nicht mehr zweifelhaft sein. Bevor die Beine des Greises aufgefunden waren, mochte Hirschfeld glauben können, dass er vor dem Gespann der rechten Seite, bei *L*, gestanden habe; jetzt kann sich Jeder leicht davon überzeugen, dass an dieser Stelle der Raum für die 3 m., welche die Figur einnimmt, nicht vorhanden gewesen sein kann. Und wer würde sich wohl auch die Beine des Greises lang vor die Füsse der Sterope hingestreckt denken wollen? Mithin ist für den Greis einzig und allein der Platz unmittelbar hinter dem Gespanne der rechten Seite bei *N* denkbar, da die Höhe der Figur verbietet, sie noch tiefer in die Ecke hinein zu schieben.

Ist aber die Stelle für den Greis *N* fixirt, so ist damit auch der Platz für sein Gegenstück, den knieenden Mann *C*, unmittelbar hinter dem Gespann der linken Seite gegeben. Und ist es nun Zufall, dass wir damit ungesucht einen vortrefflichen Wagenlenker für die Rosse des Pelops finden, da die erhaltenen Armstumpfe mit aller nur wünschenswerthen Deutlichkeit auf ein Anziehen der Zügel hinweisen?

Freilich hat man gerade von diesem Motiv einen Einwand dagegen herleiten wollen, dass *C* diesen Platz eingenommen haben könne. Es sei widersinnig, frei dastehende Rosse in dieser Weise von hinten her zügeln zu lassen; dies sei nur bei einem angeschirrten Gespanne denkbar. Aber stehen denn die Rosse wirklich noch unangeschirrt da? Es ist vollkommen richtig, dass Wagen hier niemals vorhanden waren. Nicht nur ist kein einziges Fragment von solchen bei den Ausgrabungen zu Tage gekommen, sondern es fehlt auch an Platz für dieselben und, was entscheidend ist, es fehlt jede Andeutung einer Deichsel und eines Joches an den Pferdehälsen. Ebenso sicher scheint mir aber, dass die Rosse in der That angeschirrt gedacht werden sollen. Wie wäre der Künstler sonst dazu gekommen, sie in Reih und Glied nebeneinander aufzustellen, wie doch freie Pferde niemals dastehen, wenn er nicht wirklich die Vorstellung von Gespannen erwecken wollte. Das Fehlen der Wagen verschlägt hiergegen nichts. Ist doch die abkürzende und andeutende Weise der griechischen Kunst in solchen Nebendingen bekannt genug. Für die Wagen fehlte es in der Höhe an Platz, wenn man die auf denselben befindlichen Personen nicht puppenhaft klein bilden wollte: Grund genug, dieselben ganz wegzulassen. Für den Beschauer deuteten die gereiht dastehenden Rosse, die Armbewegungen des zügelnden Lenkers (die Löcher für die Bronzezügel haben sich an den Mäulern der Pferde erhalten) ohnehin klar genug an, dass Gespanne gemeint waren.

Auch hier versuchen wir das positive Ergebniss dieser Erwägungen durch den negativen Nachweis zu bekräftigen, dass jeder andere Platz für diese Gestalt des zügelhaltenden Mannes ausgeschlossen ist. Sieht man von den Stellen bei *C* und *N* ab — letztere kann, auch ganz abgesehen davon, dass sie von dem sinnenden Greise bereits besetzt ist, selbstverständlich überhaupt nicht in Betracht kommen —, so bliebe nach den Grössenverhältnissen der Figur einzig noch zu wählen zwischen den Plätzen vor dem linken oder vor dem rechten Gespanne (bei *E* oder bei *L*). Bei *E* aber wäre es unmöglich, eine Verbindung zwischen unserm knieenden

Manne und den Pferden herzustellen; denn hier würde er dem Gespanne, das er zügeln soll, den Rücken zukehren und Blick und Arme von ihm wegwenden (umkehren lässt sich diese Figur natürlich ebensowenig wie jede andre Gestalt des Giebels, denn sie ist auf ihrer Rückseite nur aus dem Rohen gehauen). Es bliebe also nur noch der Platz bei *L*, an den ihn Curtius wirklich gestellt hat. Mir aber scheint dieser Platz, sowie überhaupt jeder in der rechten Hälfte des Giebels, schon dadurch gänzlich ausgeschlossen, dass die Gewandfalten über dem Rücken dieser Figur bloss angelegt sind. Man verfolgt am Gipsabgusse leicht die Grenzlinie der Ausführung, welche an der rechten Hälfte des Rückens herabläuft und ganz unzweifelhaft darauf hinweist, dass die Gestalt ihre Brust dem der Mitte des Giebels gegenüberstehenden Beschauer im Dreiviertelprofil zuwenden sollte. Dies ist aber nur zu erreichen, wenn man sie, wie wir es gethan, hinter das linke Gespann als Wagenlenker setzt. Stellt man sie dagegen vor das rechte Gespann bei *L*, so dreht sie dem Beschauer ihren roh angelegten Rücken zu. Ich bemerke ausdrücklich, dass an dieser Stelle auch nicht etwa durch eine leichte Drehung zu helfen ist, welche dem Beschauer die reine Profilansicht der Figur zuwenden würde; denn auch diese Ansicht ist durch die roh geradlinige Abmeisselung des Rückens empfindlich beeinträchtigt und demnach als Hauptansicht ausgeschlossen.

Neben einem solchen rein technischen Einwande kommen andere Gegengründe kaum in Betracht. Man könnte sonst auch noch fragen, warum denn der Wagenlenker nicht zu den Pferdeköpfen emporblickt, deren Zügel er doch fassen soll, und warum er denn so geduckten Hauptes dasitze? Bei *C* erklärt sich das alles ganz natürlich. Da sind Blick und Arme vollkommen angemessen gradeaus zum Gespanne hin gerichtet und die Beugung des Nackens erklärt sich hier leicht durch den Raumzwang des sich senkenden Giebelgeisons.

Aber, so wird man vielleicht fragen, wenn *C* der Wagenlenker des linken Gespannes ist, wo bleibt dann der des rechten? Denn es ist doch wohl sicher, dass dies der Greis nicht sein kann, welcher auf der rechten Seite den entsprechenden Platz hinter den Pferden einnimmt. Um diese Frage beantworten zu können, wenden wir uns jetzt der Lösung des Problems zu, welches von den beiden noch übrigen Paaren den Platz vor den Gespannen eingenommen haben müsse.

Vergegenwärtigen wir uns zu diesem Zwecke zunächst die räumlichen Bedingungen, welchen die hier aufzustellenden Figuren zu genügen hatten. Denn an der Stelle, wo die Gespanne dicht an die Mittelgruppe herangeschoben dastanden, mithin der Platz in Tiefe und Breite nur sehr knapp bemessen war, musste der Raumzwang Composition und technische Ausführung der Statuen besonders fühlbar beeinflussen, namentlich in ihrer Grundrissbildung.

Die Bedingungen derselben suchen die Skizzen Nr. 2 und 3 auf unsrer Tafel zu verdeutlichen. Der Raum bei *E* und bei *L* ist einerseits von den ursprünglich ungefähr rechteckigen Plinthen der Sterope resp. der Hippodameia begrenzt; andrerseits von den Plinthen der Gespanne, deren nach innen gewandte Vorderkanten im Ganzen der schrägen Linie gefolgt sein müssen, welche die Hufen der stufenförmig vor einander vortretenden Pferdevordertheile bildeten. Mithin galt es an dieser Stelle einen Raum auszufüllen, der im Grundriss die Gestalt eines ungefähr rechtwinkligen Dreiecks hatte. Unsere Aufgabe wird also darin bestehen, unter den vorhandenen Statuen diejenigen herauszusuchen, welche in der Grundrissgestaltung ihrer Gliedmaassen und den Umrissen ihrer Plinthen sich dem Dreieck nähern. Und dies ist, wie die unter Fig. 2—6 mitgetheilten Plinthenaufnahmen zeigen, einzig und allein bei dem sitzenden Knaben *E* und dem sitzenden Manne *L* der Fall. Diese beiden Statuen aber passen, wie man sich besonders an den Gipsen bequem überzeugen kann, in jeder Beziehung ausgezeichnet für diese Stellen.

Nehmen wir zuerst *E*. Wie vortrefflich folgt der Rücken der Figur der Linie, welche die Pferdebeine beschreiben! Wie vorzüglich erklärt sich hier, und zwar einzig und allein hier, die Abmeisselung des Glutäus und die Verkürzung des rechten Schen-

kels, welche vorgenommen werden mussten um für die Pferdebeine Platz zu schaffen! Wie sollte der Künstler zu dieser Verstümmelung und Verunstaltung seiner Figur gekommen sein, wenn er dieselbe wirklich, wie die Meisten annehmen, für die Stelle bei *O* arbeitete, wo er die ganze Tiefe des Giebels von 85 cm., in der doch vier Pferdeleiber neben einander unterkommen konnten, für Schenkel und Gesäss des Knaben zur Verfügung hatte? Ferner: wie gut erklärt sich nicht hier, wieder im Gegensatz zu der Aufstellung bei *O*, die Ausarbeitung des Gewandes über dem linken Arm der Figur, hier, wo die ganze linke Seite des Knaben für den in der Mitte des Giebels stehenden Beschauer sichtbar wurde? — Endlich erwäge man Folgendes. Sitzende Figuren zwischen den stehenden Frauen und Rossen einzuschalten wurde der Künstler, wie man längst gesehen hat, offenbar durch den Wunsch veranlasst, den Raum unter den Pferdeköpfen zu füllen und das wirre Durcheinander von acht sich kreuzenden Pferdebeinen zu maskiren. Auch hierzu eignen sich unsre beiden Figuren durch Höhe, Breite und ihre von den Gewändern verstärkte Fülle besser wie irgend welche anderen. Wie mager und unruhig würde dagegen bei *E* der knieende Knabe *B* mit den Umrissen seiner dünnen Gliedmaassen wirken, welche die Linien der Pferdebeine durchkreuzen. Und überdies kehrt er den Pferden, die er doch zügeln soll, den Rücken zu. Warum, fragt man sich, drehte ihn der Künstler nicht um, wenn er doch auf diese Weise nicht nur einen leichter verständlichen Gestus, sondern auch ein besseres Gegenstück zu dem knieenden Manne *C* erhielt, den Curtius bei *L* aufstellen will?

Wenn es uns also aus den angeführten Gründen unmöglich scheint, dass der knieende Knabe *C* je die Stelle bei *E* eingenommen haben könne, so wird man noch weniger an irgend eine andere Figur des Giebels denken dürfen und den Beweis dafür, dass in der That der sitzende Knabe *E* diesen Platz eingenommen haben müsse, auch auf negativem Wege für erbracht erachten dürfen. Nichts aber scheint mir allen diesen Gründen gegenüber der Einwand zu verfangen, dass der sitzende Knabe an dieser Stelle nicht bedeutungsvoll genug sei. Allerdings ist er eine blosse Füllfigur, die nur aus formellen Gründen der Composition hier ihren Platz gefunden hat. Darf man denn aber im Hinblick auf die, wie mir scheint, zwingenden technischen Argumente, die wir anführen konnten, nicht wohl fragen, ob es feststehe, dass in dieser Composition alles bedeutungsvoll sein müsse? Setzen wir den Fall, Hand und Fuss wären abgebrochen, und es würde von Jemandem aus der Richtung der erhaltenen Theile der Schluss darauf gezogen, dass der Knabe seine Hand einfach den Zehen nähere — würde ihm da nicht mit demselben Rechte entgegengehalten werden können, dieser Gestus sei zu bedeutungslos, als dass man seine Erfindung dem Meister des Ostgiebels zutrauen könne? Und hat die rechte Hand des Zeus einen bedeutungsvollen Gestus? Anstatt also von dem Satze, dass in der Composition des Ostgiebels alles bedeutsam sein müsse, als von einem Axiom auszugehen, werden wir vielmehr aus den angeführten Thatsachen umgekehrt die Lehre entnehmen, dass der Künstler es zu diesem Grade von Vollendung noch nicht gebracht; dass es ihm noch nicht gelungen, seine Composition überall völlig zu durchgeistigen; dass er vielmehr hie und da noch zu sehr in dem Bestreben stecken geblieben sei, seinen Gestalten einerseits den Zusammenhang einer strengen Symmetrie, andererseits den Reiz einer gewissen derben Natürlichkeit in Formen und Stellungen zu verleihen, welche letzteren häufiger den Eindruck von zufällig Angeschautem als von durchdacht Bedeutungsvollem machen (vgl. Brunn Paeonios S. 320f.).

Wir wenden uns jetzt zum sitzenden Manne *L*. Dass er in technischer und ästhetischer Hinsicht seinen Platz ebenso gut ausfüllt wie *E* bedarf keiner weitläufigen Erörterung. Hier aber kommt noch ein neues Argument hinzu, um seine Aufstellung zu bestätigen. Der Aufblick seines rückwärts gewandten Hauptes, die emporgestreckten Arme sind unseres Erachtens an keiner anderen Stelle des Giebels zu verstehen als hier, wo die Pferdeköpfe und die von denselben herabhängenden Zügel ein angemessenes Object für diese Bewegungen dar-

bieten. Und sollte es nun wirklich Zufall sein, dass wir auf diese Weise den Wagenlenker der rechten Seite gefunden haben, den wir hinter dem Gespanne des Oinomaos vermissten? In der That lässt das Motiv von Kopf und Armen keinen Zweifel daran zu, dass dies wirklich der Wagenlenker ist[7]).

Aber, wird man vielleicht einwenden, wenn der Wagenlenker auf der linken Seite hinter dem Gespanne, auf der rechten dagegen vor demselben sitzen soll, ist dies nicht eine flagrante Verletzung der Symmetrie, von der wir doch behaupteten, dass ihre strenge Einhaltung das festeste Fundament unserer Reconstruction sei? Eine Verletzung der Symmetrie in der Bedeutung der Gestalten — gewiss! In ihrer äusseren Entsprechung nach Formen und Linien — nein! Und nur von dieser letzteren glauben wir, dass der Künstler sie sich, nach Ausweis der Thatsachen, zum unverbrüchlichen Gesetze gemacht habe. Sie war für den antiken Sinn überhaupt stets die wichtigere und oft genug die allein ausschlaggebende. Und würde nicht auch für ein modernes Auge die Asymmetrie der Linien, wie sie sich aus der Gegenüberstellung von *B* und *C* als Wagenlenker der beiden Seiten ergiebt, nicht bei weitem unerträglicher sein, als der Mangel von Gleichartigkeit in der Bedeutung der entsprechenden Figuren, wie sie unsere Aufstellung annimmt?

Für diese Abweichung von der inneren Symmetrie der Gestalten liegt überdies im Mythos selbst, in der darzustellenden Handlung eine hinreichende Veranlassung; dieselbe Veranlassung, welche den Künstler genöthigt hat, auch in der Kopfwendung des Zeus nach der rechten Seite hin von der strengen Symmetrie abzuweichen. Pelops ist eben der Sieger und sein Wagenlenker hält treu zu ihm; Oinomaos aber geht seinem Untergang entgegen und sein Wagenlenker ist der Verräther. Darum blickt Zeus von dem König weg; darum neigt Sterope das Haupt traurig nach der entgegengesetzten Seite, statt es in symmetrischer Entsprechung mit Hippodamia zu Oinomaos hin zu drehen; darum endlich wendet auch Myrtilos — denn das ist *L* — sein Haupt in sehr auffallender Geberde vom König ab. Offenbar hat damit der Künstler die innere Abwendung des Dieners von seinem Herrn andeuten wollen. Und dies wird auch der Grund sein, weshalb er hier den Wagenlenker, dem Gesetze der äusseren Symmetrie entgegen, vor die Pferde gesetzt hat, gleichsam um diese zurückzudrängen, während der Rosselenker des Pelops seinen gebührenden Platz hinter den Pferden einnimmt. Man wende nicht ein, dass dies ziemlich primitive und etwas unbeholfene Mittel sind, um den Sinn der darzustellenden Begebenheit zum Ausdruck zu bringen. Denn es handelt sich eben, wie Composition und Formengebung auch sonst zeigen, um eine Epoche, die sich noch kaum dem Banne alterthümlichen Unvermögens zu entringen beginnt und mit den Ausdrucksmitteln noch zu kämpfen hat.

Die Annahme, dass *C* und *L* Killas und Myrtilos seien, ist ferner die einzige, welche es möglich macht, die Wagenlenker beider Parteien in kräftigen Männergestalten wiederzufinden, während die Gegner dieser Voraussetzung genöthigt sind, anzunehmen, dass die Lenkung mindestens eines der heroischen Viergespanne und somit die Entscheidung in dem schicksalsvollen Wettkampfe, aller griechischen Sitte entgegen, in die Hände eines jungen Knaben gelegt werden sollte, der nach den halbwüchsigen Körperformen und dem Mangel der Schaamhaare zu schliessen, kaum 14—15 Jahr alt sein kann. Dass Myrtilos hier als bärtiger kraftvoller Mann gebildet ist, statt als Jüngling, wie auf den späteren Vasenbildern, wird auf Rechnung des fünften Jahrhunderts und vielleicht der besonderen Version des dargestellten Mythos zu setzen sein.

[7]) Die Linke des Wagenlenkers ist möglicher Weise in der Hand wiedergefunden, welche ich früher (Arch. Ztg. 1876 Taf. 13 a) dem knieenden Manne *C* und später dem Oinomaos (Overbeck Fig. 90, i) zuzuschreiben geneigt war. Das kleinere Loch zwischen den Fingern ist, wie ich mich nachträglich am Original überzeugt habe, durch einen Marmorpfropfen verschlossen und rührt daher wahrscheinlich von einer Fehlbohrung her. Die Bewegung des rechten Armes hat Grüttner aus dem zusammengepressten rechten Brustmuskel erschlossen und die hinzugezeichneten Fragmente demselben vermuthungsweise zugetheilt.

Am wenigsten wird man gegen jene Identificirung der Wagenlenker die Beschreibung des Pausanias geltend machen wollen, der sowohl Killas als Myrtilos vor die Gespanne versetzt. Denn die Autorität seiner Deutungen ist für den Ostgiebel bereits durch die Verwechslung des knieenden Mädchens und des sinnenden Greises mit den Hippokomen des Oinomaos erschüttert. Uebrigens aber passt der Ausdruck, welchen er von Myrtilos braucht: *κάθηται πρὸ τῶν ἵππων*, besser auf unsere Figur *L* und das Gegenstück als auf knieende Wagenlenker.

Endlich sehen wir eine definitive Bestätigung derjenigen Aufstellung, welche wir dieser Figur gegeben haben, wiederum in einer Thatsache rein technischer Natur. Verfolgt man nämlich die Faltenzüge am unteren Gewandsaume des Myrtilos genauer, so sieht man bald, dass die unteren Ausläufer derselben von dem unteren Rande der Statue in einer künstlerisch ganz unmotivirten Weise ab- und durchschnitten werden. Dies ist wohl nur auf die Weise zu erklären, dass die Figur ursprünglich höher war und erst später an ihrer Unterfläche abgemeisselt worden ist[8]). Man wird also, etwa beim Versetzen der Statue, gewahr geworden sein, dass sie für ihren Bestimmungsort zu hoch gerathen sei. Nun frage ich, wie das wohl möglich gewesen sein sollte, wenn die Statue wirklich, wie die Meisten annehmen, ursprünglich bei *C* stand, wo sie mindestens 20—30 cm. Luft über sich hatte? Bei *L* dagegen erklärt sich eine solche nachträgliche Verkürzung der Statue ganz natürlich durch die nothwendig werdende Anpassung derselben an die tief herabreichenden Pferdeköpfe, unterhalb derer sie untergebracht werden musste. —

Als letztes Paar, dem wir noch die Plätze anzuweisen hätten, bleiben uns der knieende Knabe und das knieende Mädchen übrig. Dass für beide nur noch die Aufstellung bei *B* und *O* oder umgekehrt möglich ist, folgt aus dem Vorhergehenden von selbst; aber welche von diesen beiden Anordnungen das richtige trifft, bedarf noch näherer Ueberlegungen. Im ersteren Falle würden, wie auf unsrer Tafel, der knieende Knabe bei *B*, das Mädchen bei *O* der Mitte zugekehrt sein; im zweiten das Mädchen bei *B* sich dem Alpheios zuwenden, der Knabe bei *O* dem Kladeos.

Für uns ist auch hier wieder eine rein technische Beobachtung ausschlaggebend. Wie nämlich Fig. 7 auf unserer Taf. 12 zeigt, hat sich im Nacken von *B* ein nach vorn etwas gesenkter, etwa 1 cm. starker und fast 10 cm. tiefer Bohrkanal, wie von einem runden Metallstift, erhalten. Dieser kann kaum zu etwas anderem gedient haben, als dazu, den Kopf von *B* in dem schrägen Giebelgeison zu befestigen, wie ich denn eine ganz ähnliche Befestigungsweise an den zwei unter Fig. 8 und 9 abgebildeten Fragmenten des Theseus vom Westgiebel, dem Kopf und dem gehobenen rechten Arme, nachweisen kann. Im Scheitel vom Theuskopfe hat sich sogar der zur Befestigung dienende Eisenstift noch erhalten. Wenn derselbe bei dieser Figur senkrecht im Scheitel sitzt, bei dem knieenden Knaben aber, vermuthlich stumpfwinklig gebogen, in den Nacken geführt war, so mag das seinen Grund in letzterem Falle in einer späteren Anbringung des Eisens oder sonst worin haben — die Veranlassung zu einer solchen Befestigungsart ist in beiden Fällen eine analoge. Beim Theseus war es der Kentaurenkörper *N*, welcher es nicht gestattete die Statue, wie die meisten übrigen, in der Tympanonwand zu verdübeln; beim knieenden Knaben aber verhinderten dies die Arme der Figur selbst. Und doch mochte man die dünngliedrige, schwanke Gestalt nicht ganz ohne Befestigung lassen, wie man das bei ihrem Gegenstück, dem knieenden Mädchen, wegen der compacteren Gewandmassen wahrscheinlich eher hat wagen können. Eine solche Verdübelung des Kopfes von *B* im Giebelgeison ist aber einzig und allein an der Stelle möglich, wo wir den knieenden Knaben hingestellt haben. Mithin ist seine Aufstellung bei *B* schon aus technischen Gründen gesichert.

Und zwar denke ich mir den Knaben als Hippo-

[8]) Dass nicht etwa ein Bruch vorliegt, kann ich nach genauester Untersuchung des Originals ausdrücklich versichern: es ist an der Unterfläche gespitzt.

komen mit einem Kentron ausgerüstet, auf das er sich mit beiden Händen stützte. Dass eine solche Ergänzung der Figur nicht nur möglich ist, sondern vielmehr die Haltung der Arme am besten erklärt, haben die Restaurationsversuche Grüttner's praktisch erwiesen (vergl. die Tafel).

Dass unsre Figur bei *O* nicht gestanden haben könne, davon wird man sich leicht überzeugen; sie ist für jenen Platz zu hoch. Da nämlich der Greis *N* dem Sinn der Darstellung gemäss natürlich weniger eng mit dem vor ihm stehenden Gespanne zusammen gehört, als sein Gegenstück, der Wagenlenker Killas, so hat der Künstler sich genöthigt gesehen, ihn auch räumlich mehr von den Pferden zu isoliren. Zu diesem Zwecke hat er ihn, den strengeren Forderungen der Symmetrie entgegen, mit ausgestreckten statt, wie sein Gegenstück, mit gekrümmten und untergeschlagenen Beinen gebildet und ihn von dem Gespanne weg tiefer in die Ecke hinein gerückt als *C*. Daraus ergiebt sich auch für die zwischen Greis und Kladeos unterzubringende Gestalt die Forderung einer geringeren Höhe, als für die zwischen Killas und Alpheios aufzustellende. Also kann an ersterer Stelle, bei *O*, nur das Mädchen gestanden haben, das in ihrer zusammengeduckten Haltung, in der auffallend tiefen Senkung ihres Hauptes den Raumzwang des abfallenden Giebelgeisons nur allzudeutlich verräth. Jch halte daher das knieende Mädchen für eine Gefährtin des Greises, die ihm in ähnlichem Sinne beigegeben ist, wie der kentronhaltende Knabe dem Killas.

Trotz aller dieser schon rein äusserlich zwingenden Gründe haben bisher sämmtliche Anordnungsversuche das knieende Mädchen zum Alpheios gestellt und demgemäss als Arethusa gefasst.

An sich hat dieser Gedanke auf den ersten Blick etwas sehr ansprechendes und man könnte sogar versucht sein, denselben durch einen in mehreren Exemplaren erhaltenen Gemmentypus zu unterstützen, der ein wasserschöpfendes Mädchen — nach dem beigegebenen Dreizack zu urtheilen, Amymone — darstellt. Allein der Versuch, unsere Statue in ähnlicher Weise zu restauriren scheitert. Eine Bruchstelle im Gewande zwischen den Beinen beweist unwiderleglich, dass die Rechte nicht etwa einen Krug zum Wasserschöpfen hielt, sondern — wiederum mit einer völlig nichtssagenden Verlegenheitsgeberde, wie wir sie bei *E* und *H* gefunden haben — die Falten des Chitons über dem linken Schenkel fasste. Noch weniger kann die Linke einen Krug gefasst haben; denn diese war, wie der emporgezogene Aermel beweist, gehoben, sei es nun, dass die Hand, wie Herr Grüttner sehr ansprechend annimmt, auf dem rechten Knie lag, oder sonst wie beschäftigt war.

Noch einleuchtender ist aber doch wohl, von den früher angeführten äusseren Gründen abgesehen, für die Kunstepoche unserer Giebelgruppen die ästhetische Unwahrscheinlichkeit, dass *O* und *B* beide nicht nur dem im Centrum stehenden Beschauer den Rücken zudrehten, sondern insbesondere das knieende Mädchen mit dem in diesem Falle dicht neben ihr befindlichen knieenden Manne dasselbe Motiv nur in symmetrischer Umkehrung wiederholte. Viel besser wirken die Linien auch dann nicht, wenn man unsern Myrtilos bei *C* neben das knieende Mädchen stellt; denn dann steigt die Höhenlinie der Köpfe zu wenig an und zwischen dem Rücken des Mädchens und dem Oberkörper des Mannes entsteht über den Beinen des letzteren ein für die Raumfüllung sehr empfindliches Loch.

Uebrigens machen auch die Worte des Pausanias diejenige Aufstellung von *B* und *O*, welche wir bestreiten, im höchsten Grade unwahrscheinlich. Denn wenn sich die an den zweiten Stellen befindlichen Eckfiguren wirklich so entschieden den Flussgöttern zuwandten, und den an dritter Stelle bei *C* und *N* eingeordneten Gestalten den Rücken kehrten, wie kam dann Pausanias oder sein Gewährsmann dazu, sie dennoch mit den letzteren als „Hippokomen" zu je einer Gruppe unmittelbar hinter den Pferden zusammenzufassen? Warum sah er nicht, wie es doch der oberflächlichste Beschauer sogleich sehen musste, dass bei *B* und *O* Gestalten sich befanden, die mit den Flussgöttern gleichsam in ein Gespräch versunken, also doch wohl recht eigentlich denselben verwandte Wesen waren? Stellt man dagegen auf,

wie wir aufstellen, so war die Deutung auf Hippokomen, so gleichartigen und so zusammengehörigen Gestalten wie *B* und *C* gegenüber, sehr naheliegend und im wesentlichen ja auch richtig. Unter diesen Umständen ist es auch gar nicht zu verwundern, dass diese Annahme fälschlich auf die symmetrisch entsprechenden Figuren der gegenüberliegenden Seite übertragen wurde. Bei jener anderen Aufstellung aber bleibt der bei Pausanias vorliegende Deutungsversuch völlig unerklärlich.

Noch einen letzten Einwand haben wir zurückzuweisen. Man hat unsere Aufstellung der drei Eckfiguren jeder Seite gar zu einförmig gefunden, und ihr andere Anordnungen um des Reizes grösserer Mannigfaltigkeit willen vorgezogen. Insbesondere hätten, so wird behauptet, *B* und *C* als Gestalten, welche dasselbe Motiv mit nur geringen Veränderungen wiederholten, ursprünglich unmöglich hinter einander stehen können.

Derselbe Vorwurf ist mir auch gemacht worden, als ich die drei Eckfiguren des olympischen Westgiebels im Berliner Campo Santo zuerst so aufgestellt hatte, wie sie Ausgr. III Taf. 26—27 unter *A B C* gezeichnet worden sind; und doch ist hier jetzt alles durch die späteren Funde ergänzender Gliedmaassen gesichert (man vergleiche die Zeichnung bei Overbeck Plastik I³ Fig. 90). Wir werden uns also auf diese Gruppe und ihr Gegenstück *T U V* als auf eine eclatante Bestätigung der Richtigkeit unserer Aufstellung im Ostgiebel berufen dürfen und aus beiden Compositionen die Lehre entnehmen, dass die Künstler des 5. Jahrhunderts strengere und einförmigere Endabschlüsse in ihren Giebelgruppen liebten, als manchem modernen Geschmacke genehm sein mag. Und woher ihnen diese Liebhaberei gekommen, ist unschwer zu sagen, wenn man sich z. B. der aeginetischen Westgruppe und ihrer beiden Paare von knieenden Lanzenkämpfern erinnert. Es ist dies eben ein Rest archaischer Strenge, mit welcher erst die parthenonischen Compositionen aufzuräumen begannen. Auch in diesem Punkte also erweisen sich dieselben als die künstlerisch unvergleichlich weiter vorgeschrittenen und sicherlich auch chronologisch späteren.

Wir haben im Vorstehenden unsere Aufstellung Figur für Figur zu rechtfertigen gesucht. Zum Schlusse blicken wir auf das Gesammtbild zurück, welches sie gewährt.

Wir haben uns bereits hie und da bei einzelnen Figuren zur Rechtfertigung ihrer Aufstellung darauf berufen, dass sie dem der Mitte des Giebels gegenüberstehenden Beschauer ihre besten Ansichten zuwenden müssten. An dieser Forderung ist insbesondere beim olympischen Zeustempel streng festzuhalten, dessen Ostseite nur durch eine in der Mitte der Front angelegte Rampe zugänglich war, von der aus der Beschauer die Giebelgruppe am besten und bequemsten überblickte. Nun prüfe man unsere Anordnung von diesem Gesichtspunkt aus. Man suche vor den Statuen mit Hilfe ästhetischer Erwägungen und besonders technischer Beobachtungen, wie sie die geringere Ausarbeitung der nicht für den Blick des Beschauers berechneten Theile in Menge an die Hand giebt, für jede einzelne Figur den richtigen Augenpunkt zu gewinnen, und verbinde denselben mit dem Centrum der Statue durch eine Linie. Tritt man nun so weit zurück, dass man den ganzen Giebel überblickt, und denkt man sich jene sämmtlichen Ansichtslinien der einzelnen Figuren ebenso weit verlängert, so wird man finden, dass dieselben sich für unsere Aufstellung sammt und sonders eben in dem einen Punkte schneiden, in dem sich der Bildhauer offenbar den Beschauer stehend gedacht hat. Bei jeder anderen Anordnung dagegen werden sich die Linien der besten Ansichten kreuzen und wirr durcheinanderlaufen.

Man achte ferner auf Folgendes. Die fünf Mittelfiguren hat der Künstler fast in voller Vorderansicht gebildet. Von diesen leiten die vor den Pferden sitzenden Gestalten *E* und *L* im Dreiviertelprofil zu diesen selbst über, die in der Weise schräg vor einander geschoben sind, dass das Viergespann als Ganzes ebenfalls gleichsam in einer Dreiviertelsansicht erscheint. Jedes einzelne Pferd dagegen ist im Profil dargestellt und leitet auf diese Art zu den mehr oder weniger reinen Profilfiguren *CBA*, respective *NOP* über. Die Meisten werden geneigt sein, einem solchen allmähligen und gut vermittel-

ten Uebergange von Facefiguren zu Profilgestalten den Vorzug zu geben vor anderen Aufstellungen, in denen beide Gattungen von Statuen regellos wechseln und die besten Ansichten derselben bald hierher bald dorthin umspringen. Denselben Eindruck der Ruhe und Gleichmässigkeit erhält man von der Raumfüllung des Giebels, sobald man so aufstellt wie wir vorschlagen. Bei anderen Anordnungen dürfte es sich als schwierig erweisen, Lücken zu vermeiden.

Endlich der gegenständliche Zusammenhang. Von der verschiedenen Stellung der Wagenlenker haben wir bereits gesprochen. Sollte es aber abgesehen davon Zufall sein, dass wir auf der Seite des Oinomaos Trauer und Abwendung erhalten, auf der des Pelops dagegen jugendliche und rüstige Gestalten, von denen die beiden hinter dem Gespanne ganz ihrer Aufgabe zugewandt sind?

Berlin. Georg Treu.

ZUM APOLL VOM BELVEDERE.

In der Anzeige der allgemeines Aufsehen erregenden Publication Stephani's über die Stroganoff'sche Bronze[1]) schrieb Gerhard 1861[2]), ein Zweifler werde wohl erst selbst die Bronze untersuchen mögen; doch „einer solchen in unseren Landen nicht zu erfüllenden Anmuthung gegenüber müssen wir auf Stephanis Versicherung an der Genauigkeit der Ergänzung und an der gleichmässigen Trefflichkeit der einzelnen Theile jener Figur vorerst glauben". Man hätte wohl gethan, in dieser vorsichtigen Reserve Gerhard zu folgen; statt dessen überliess man sich bald dem unbedingten Glauben an die Aegis, welche jener und der Belvederische Apoll getragen habe, und nur die Art, wie dieselbe zu erklären sei, schien zweifelhaft. Auch die sehr besonnenen und einsichtigen Erwägungen, durch welche R. Kekulé wenigstens vom Belvederischen Apoll die Aegis fern halten wollte[3]), blieben ungehört und wurden durch das Gewicht der entschiedensten und unbedingtesten Zustimmung, die Welcker[4]) und O. Jahn[5]) für die neue Hypothese aussprachen, niedergedrückt[6]).

[1]) Apollo Boedromios, Petersburg 1860.

[2]) Arch. Anz. 1861, S. 212*.

[3]) Ebenda S. 213*ff.

[4]) Arch. Ztg. 1862, S. 331ff.

[5]) Arch. Ztg. 1863, 66ff. 1869, 31. Aus der Alterthumswissensch. 1868, S. 270ff.

[6]) 1872 citirt Kekulé im Akadem. Kunstmuseum zu Bonn no. 296, S. 78 seine eigenen früheren Ausführungen nicht mehr. — Entschieden gegen die Aegis hat sich mit gesundem Sinne ein Künstler (Julius Hübner) ausgesprochen Arch. Ztg. 1869, S. 108.

Dem Wunsche des Gerhard'schen Zweiflers konnte ich in diesem Herbste bei einem Besuche St. Petersburgs genügen. Ich war erstaunt, die Unmöglichkeit der Restauration einer Aegis an der Bronze Stroganoff so deutlich zu finden.

Schon mit Hülfe der beiden Tafeln bei Stephani lässt sich der Sachverhalt deutlich machen. Der fragliche Rest in der l. Hand der Figur besteht aus einem weichen Stoff, dessen oberer Rand ganz deutlich ist; bei genauerer Betrachtung wird man auch die beiden seitlichen Ränder erkennen. Die zwei Seiten dieses Stoffes, die innere und die äussere, sind sehr verschieden behandelt: die eine, die von den Fingern der Hand umschlossen wird, also die nach aussen gekehrte, ist rauh gelassen und gar nicht ciselirt; die andere Seite des Stoffes, die innere, die an dem Bausche über der Hand besonders sichtbar wird, ist glatt. Wollte man nun diesen Rest zu einer Aegis ergänzen, so könnte selbstverständlich die Hauptseite derselben, die mit dem Gorgoneion, nicht mit jener vernachlässigten rauhen Seite des Stoffes identificirt werden. Das Gorgoneion müsste auf jene glatte innere Seite zu stehen kommen. Ergänzt man nun aber die Fortsetzung jenes Restes nach den erhaltenen Faltenzügen, so erkennt man sofort, dass die herabhängende Fläche des Stoffes mit dem Arme parallel fallen musste, und dass jene innere bearbeitete Seite nach links (vom Beschauer) sah. Denkt man sich also ein Gorgoneion darauf, so würde dasselbe gerade nach der entgegengesetzten Seite blicken als

der Gott. Um die von Stephani gewünschte Ergänzung auszuführen, musste der Zeichner seiner Tafel II die Faltenlagen des Restes völlig umgestalten; nur durch diese wesentliche Veränderung, von der im Texte indess nichts angedeutet ist, ward es möglich, eine Aegis mit nach r. in der Richtung des Armes blickendem Gorgoneion zu gewinnen.

Ich glaube, dass hierdurch allein die Unmöglichkeit der Stephani'schen Ergänzung erwiesen ist[7]). Es kommt hinzu, dass weder Stephani selbst noch irgend Jemand, der seine Hypothese gebilligt hat, jemals eine gleiche Form der Aegis wie die hier angenommene, oder eine gleiche Art dieselbe zu tragen in antiken Kunstwerken nachweisen konnte.

Stephani denkt sich seine Aegis als ein Fell gebildet. Die Kunst hat zahlreiche Mittel, ein Fell darzustellen, und besonders leicht ist es der Bronzetechnik, es durch eingegrabene Haare sofort deutlich zu machen. Der Rest an der Stroganoff'schen Bronze, an welcher die Haare und Sandalen doch so sorgsam ciselirt sind, zeigt keine Spur von dieser üblichen Charakterisirung; er ist glatt und seine Falten sind ganz die eines starken Tuches, nur am Rande sieht man einige Einkerbungen (breiter und weniger zahlreich als auf der Abbildung). — Hätte aber selbst Stephani darin Recht, dass die Stroganoff'sche Figur ein Fell trüge, könnte dies eine Aegis vorstellen? In der Literatur wird sie allerdings als ein solches gedeutet; wird aber in der Kunst je die Aegis als ein blosses Fell gebildet[8])? Wo kommen kleine Schlangen, wie sie Stephani annimmt, aus einem ungesäumten Fellrande heraus? Wie man gerade in der Zeit des Belvederischen Apoll die Aegis bildete, dafür sind jetzt die pergamenischen Gruppen des Zeus und der Athena im Gigantenkampfe sehr lehrreich. Während die pergamenischen Künstler in naturalistischer Bildung von Attributen (vgl. den Blitz) gewiss das Ihrige thaten, ist die Aegis in üblicher Weise als ein künstliches Geräth, eine Art von Panzer dargestellt, nur dass die gewöhnlichen Schuppen zu förmlichen Federn geworden sind (ebenso wie z. B. an dem berühmten Ptolemäercameo in Petersburg, Denkm. a. K. 1, 226a); der gezackte Rand, an welchen erst die Schlangen ansetzen, ist festgehalten. Und auch wie man damals das Schütteln der Aegis andeutete, zeigen jene Reliefs in dem l. Arme des Zeus sehr deutlich: wie früher immer, wenn die Aegis als Waffe dienen soll, ist sie über den l. Arm geworfen, nur wild und malerisch, während sie in älterer Zeit streng und regelmässig gelegt ist.

Noch auf ein Detail möchte ich aufmerksam machen: die Haltung der Finger der l. Hand. Auch sie musste Stephani wesentlich verändern lassen, um einen Aegisschüttler herzustellen. Die Finger der Bronze umfassen nämlich leicht und lose den Stoffrest, nach unten der Verbreiterung des Stoffes ruhig folgend. Es war klar, dass man auf diese Weise keine Waffe schüttelt; die Restaurationszeichnung bei Stephani giebt daher eine kräftig zufassende Faust.

Die Deutung jenes fraglichen Restes ergiebt sich leicht, wenn man die Rückseite der Figur betrachtet, die freilich Text und Tafeln Stephanis bei Seite gelassen haben. Zunächst erkennt man sofort, dass Brunn[9]) Recht hatte, wenn er es für unmöglich hielt, dass der Chlamysabschluss so beabsichtigt gewesen sei. Es ist vielmehr auf dem Rücken ein Faltenzug der Chlamys erhalten, der plötzlich abbricht, durch eine glatte Fläche von bemaltem Gips unterbrochen; ob das dann folgende rohe Schlussstück mit dickem glattem Rande einer antiken oder modernen Restauration angehört, konnte ich im Augenblick nicht entscheiden. Dass jener Faltenzug indess ursprünglich seine Fortsetzung haben musste, ist evident; derselbe hat nun aber nicht eine nach unten herabfallende, sondern eine schräg gegen den l. Arm hin gezogene Richtung. Man kann keinen Augenblick zweifeln, dass der Stoffrest in der L. eben der Zipfel der Chlamys sei[10]).

Das Verhältniss des Stroganoff'schen zu dem Belvederischen Apollo denke ich mir nun so, dass beide zwar dasselbe Original copiren, wie wohl schon die genaue Uebereinstimmung in so gleichgültigem Detail wie der Form der Sandalen beweist, der Stroganoff'sche jedoch sich eine vereinfachende Abweichung darin gestattet hat, dass er

[7]) Der ganz zweifelhafte kleine Rest in der Hand der von Overbeck in den Sächs. Ber. 1867, Tf. VII publ. Figur, deren antiker Ursprung nicht ausser Frage steht, beweist gar nichts.

[8]) St. citirt freilich (S. 32, a 3) eine Vase dafür, wo jedoch die Aegis ganz offenbar nur von dem ungenauen Laborde'schen Zeichner schlecht wiedergegeben ist (Sacken u. Kenner, Wiener Antikencab. S. 198, no. 27).

[9]) Verhandl d. Philol.-Vers. in Würzburg 1868, S. 93.

[10]) Als Analogie für die Art das Gewand zu fassen, sei auf die mit dem schönen Bronzekopf des British Museum gefundene Hand (Arch. Ztg. 1878 Tf. 20) verwiesen; der Kopf selbst ist durch seine Wendung dem Belvederischen analog, doch kann ich ihn nicht mit Benndorf (*Annali* 1880, p. 205) für Apollo halten. Sein Stil ist den Pergamenern auffallend verwandt.

das Gewand nicht über den l. Arm fallen, sondern den Zipfel von der Hand gefasst werden liess. Dass der Belvederische das Original hierin vollständiger und richtiger wiedergiebt, scheint mir unzweifelhaft. Der Verfertiger der Stroganoff'schen Figur war, wie mir auch der Eindruck des Originales bestätigte, nur ein untergeordneter Künstler; doch obwohl er den Schwung und die Schönheit seines Originales nicht wiederzugeben verstand, konnte er, bei der gewohnten Freiheit der Alten im Copiren, doch willkürlich ein Motiv verändern. Er muss das Attribut, welche das Original in der Linken hielt, für nicht sehr wesentlich gehalten haben. Das ist wichtig. Denn jenes Attribut war doch gewiss der Bogen, der durch den Köcher ja ohnedies schon gefordert war. Der Stroganoff'sche Apollo hat sinnloser Weise das Köcherband behalten, während der Köcher wie der Bogen fortgeblieben sind.

Es sei mir zum Schlusse gestattet, auch meine Ansicht über die Bedeutung der ganzen Composition auszusprechen. Man fürchte nicht, dass ich die Literatur mit einer neuen Feststellung dessen bereichern will, was Apollo thut, was er that und thun wird, wen er anblickt, von wem er wegschreitet u. s. w. Ich glaube, wir haben genug dieser Schilderungen, deren Zusammenstellung übrigens von grossem methodologischen Interesse wäre. Ein Götterbild in Bewegung ist man wohl in der Regel zu leicht geneigt als momentanes Situationsbild zu fassen, ohne sich zu erinnern, dass die Griechen schon in sehr früher Zeit bewegte Bilder schufen, die ganz ebenso nur das innere Wesen des Gottes ausdrücken sollten, wie die zweifellos situationslosen ruhigen Statuen. Ob nun freilich noch die hellenistische Zeit im Stande war Götterbilder jener Art neu zu schaffen, weiss ich nicht, wie wir überhaupt über die Götterbilder dieser Epoche nicht viel Sicheres wissen. Die Ausgrabungen von Pergamon haben uns hierfür nur die wichtige Lehre gegeben, dass man, wie es scheint, schon recht früh begann ältere Bilder zu copiren und etwas zu modernisiren. Der Belvederische Apoll ist nun, wie allgemein angenommen wird, gewiss ein Werk hellenistischer Zeit oder die Copie eines solchen. Die pergamenischen Funde bestätigen dies ja sichtlich[11]); nicht nur die Körperformen des Apoll finden wir am entsprechendsten auf den pergamenischen Reliefs wieder (man vgl. gerade den Apoll der Gigantomachie), sondern auch ein Detail, wie die Sandalen, findet sich völlig gleichartig; die Unterschiede, die obwalten, glaube ich daraus erklären zu müssen, dass, wie ich mit Brunn u. A. annehme, jenem ein Bronzeoriginal zu Grunde liegt, während diese echteste Marmorarbeit sind[12]). Ist nun aber der Apoll, wie er uns in der Stroganoff'schen und Belvederischen Figur vorliegt, ein hellenistisches Werk, so bin ich doch mit Anderen der Ueberzeugung, dass ihm eine beträchtlich ältere Composition zu Grunde liegt. Den Hauptbeweis dafür sehe ich in gewissen Münztypen, die z. Th. wenigstens in den Anfang des vierten, ja das Ende des fünften Jahrhunderts hinaufgehen und schon das Wesentliche vom Kopftypus unseres Apollon, nur im älteren Stile, wiedergeben. Sie stellen den Kopf von vorn dar, jedoch nicht geradeaus blickend, sondern immer mehr oder weniger zur Seite geworfen, von reicher Haarfülle umwallt, mit der hohen, unten vortretenden Stirn und den weitgeöffneten Augen[13]). Zuweilen ist sogar eine um die Brust geworfene Chlamys angedeutet[14]), die dem Typus also auch schon ursprünglich zukommt. Welche Seite des Apollinischen Wesens in diesem Typus zum Ausdrucke gelangt, ist nicht zweifelhaft: es ist die des strahlenden Lichtgottes. Ein vergleichender Blick auf die in so reicher Fülle erhaltenen Heliosköpfe rhodischer Münzen bestätigt dies; es giebt unter den älteren Stücken Varianten, die sich von Apolloköpfen des obigen Typus nur durch den mangelnden Lorberkranz unterscheiden.

Die ursprüngliche Composition, von der, wie ich glaube, der Belvederische Apollo nur eine formale Veränderung im hellenistischen Stile ist, stellte den Gott als leuchtenden *Φοῖβος* dar[15]). Das Licht ist Bewegung; Apollo als Lichtgott muss schreiten, ebenso wie der Blitzgott Zeus schreitet. Sein Attribut, den Bogen, streckt er weit hinaus; er schiesst nicht,

[11]) Der Apoll der Gigantomachie, der nach l. (vom Besch.) schreitet, nach r. umblickt, und die L. nach r. mit dem Bogen ausstreckt, ist selbst im Motive dem Belvederischen sehr verwandt.

[12]) Ein Vergleich der Haar- und Gewandbehandlung am Apoll und an den Pergamenern muss, wie ich glaube, auf jenes Resultat führen; auch der viel weniger naturalistische Charakter der Fleischoberfläche am Apoll, im Gegensatze zu den Pergamenern, dürfte sich hauptsächlich daher erklären.

[13]) Vor Allem die schönen Silbermünzen von Amphipolis, von Katane (um 400) und Klazomenai, auch von Milet, wahrscheinlich auch auf der Münze des Pharnabazos (um 394) bei Waddington *mél. de numism.* 1861, p. 64 pl. V, 3. 4.

[14]) Auf Stücken von Klazomeni, Amphipolis und eines unbestimmten Seleukos.

[15]) Wieseler in seiner akadem. Festrede über den Belv. Apoll, Göttingen 1877, ist der, wie ich glaube, richtigen Auffassung am nächsten gekommen; nur hielt er noch an der Aegis fest.

doch jeden Augenblick ist er im Stande Pfeile zu entsenden; nicht auf ein einzelnes, bestimmtes Ziel geht er los, darum ist sein Kopf gewendet; nach allen Seiten entsendet er den leuchtenden Blick und die Statue gewinnt erst durch diese Wendung das Abgerundete und in sich Beschlossene.

In dem Steinhäuser'schen Kopfe[16]) erkenne ich mit Kekulé den Repräsentanten einer älteren Stufe jenes Apolloideales, das im Belvederischen Apoll in den hellenistischen Stil übersetzt erscheint. Den freilich um eine Fülle fein überlegten Details reicheren Belvederischen Kopf[17]) überragt jener weit durch die ursprüngliche und feurige Kraft mit der er seine Idee ausspricht, mit der er den mächtigen glanzsprühenden Blick des Lichtgottes giebt.

Schliesslich bemerke ich, dass auch ich glaube daran festhalten zu müssen[18]), dass die Artemis von Versailles das directe Pendant zu der Belvederischen Figur ist[19]). Auch bei Artemis war das Dahinschreiten längst üblich in Bildern, die nur situationsloses Wesen ausdrücken sollten[20]).

A. Furtwängler.

[16]) Dem Steinhäuserschen Kopf fehlte jene emporgebundene Haarschleife des Belvederischen entschieden und im Nacken liegt ihm ein schwerer Haarschopf, der beim Belvederischen in kurze Ringellocken gelöst ist, zwei Thatsachen, die es für mich ausser Zweifel setzen, dass jener wenigstens auf ein älteres Original zurückgeht. Nach Betrachtung des Originales in Basel, wo ich namentlich die schöne Frische der Arbeit am inneren Augenwinkel und den Schläfen bewunderte, würde ich auch die Ausführung noch etwa in's 3. Jahrh. setzen. Ueber die Unterschiede in den Maassen der beiden Köpfe vgl. Kekulé, Arch. Ztg. 1878, S. 9. — Der Verdacht der Fälschung, der jüngst auftauchte, ist eine leichtsinnige und völlig grundlose Behauptung.

[17]) Von Brunn a. a. O. sehr schön entwickelt.

[18]) Wie Kekulé im Arch. Anz. 1861, 213*ff., Wieseler in der gen. Festrede S. 12 u. A.

[19]) Zur völligen Responsion der Bewegungen kommt Detail der Ausführung wie die Form der Sandalen (die statt der sonst bei der Jägerin zu erwartenden Stiefel ihr hier wohl eben wegen der Responsion gegeben sind). Diese wie die Behandlung des Gewandes sind übrigens wieder den Pergamenern auffällig analog.

[20]) Nach Abschluss des Manuscriptes erhalte ich Kenntniss von einem soeben erschienenen Buche in Gross-Quart über den Belvederischen Apoll von Geskel Saloman, Stockholm 1882. Derselbe wendet sich zwar richtig (S. 45 ff.) gegen die Aegis, kommt dann aber mittelst höchst wunderlicher Methode zu noch wunderlicheren Resultaten, deren Beschaffenheit ein näheres Eingehen von wissenschaftlicher Seite unmöglich macht: die Belvederische Figur ist ihm ein Theil der Gruppe des Dreifussraubes von Diyllos und Amyklaios (Paus. X 13, 7); die Stroganoffsche dagegen schwenkt die *mappa*, das *χειρόμακτρον*, in der Linken!

BEMERKUNGEN ZUM FARNESISCHEN HERAKLES.

Fast in allen Kunstgeschichten findet man die Behauptung aufgestellt, dass der farnesische Herakles, ein Werk des Glykon von Athen, und die zahlreichen verwandten Heraklesstatuen auf ein berühmtes Original des Lysippos zurückgehen. Sehen wir uns aber unter den Beschreibungen der von Lysipp geschaffenen Heraklesbilder [1]) näher um, so finden wir nur einen sitzenden Herakleskoloss aus Tarent, später in Rom und Constantinopel, einen ehernen Herakles auf dem Markte von Sikyon, einen waffenlosen Herakles, von Eros bezwungen, ferner den sog. Herakles Epitrapezios, eine kleine Erzstatue des auf einem Felsen sitzenden, bei fröhlichem Trank ausruhenden Helden, und endlich die Thaten des Herakles in Alyzia in Akarnanien, in einem Temenos des Gottes, die von einem römischen Feldherrn nach Rom gebracht wurden. Von den bezeugten Heraklesdarstellungen des Lysipp könnte also nur die jeder Beschreibung ermangelnde sikyonische als das erwünschte Vorbild der farnesischen beansprucht werden; dies wäre aber, wie auch Overbeck [2]) urtheilt, die grösste Willkür. Nicht minder willkürlich jedoch ist es, wenn er das lysippische Original für die farnesische Statue in einer der Gruppen von Alyzia finden zu können glaubt, nämlich in derjenigen des Herakles mit den Hesperidenäpfeln. Denn wie schwach diese Annahme durch das zu Kastri bei Alyzia gefundene Relief eines mit der r. Schulter auf die Keule gelehnten Herakles [3]) gestützt wird, erkennt Overbeck selbst an.

Ueberhaupt ist es keineswegs so sicher, wie allgemein geglaubt wird, dass der farnesische Herakles und seine Wiederholungen sich auf das Hesperidenabenteuer beziehen. Freilich hat der Ergänzer dem Helden die Aepfel in die auf den Rücken gelegte Rechte gegeben. Allein diese Ergänzung richtet sich selbst: welcher Künstler wird wohl das Kennzeichen für das Motiv seiner Statue hinter ihrem Rücken verstecken? Die Aepfel wären doch wohl dem Heroen in die Linke gegeben worden, wo man sie gesehen hätte. Eine Replik des farnesischen Herakles im Pal. Spada in Rom [4]) zeigt gleichfalls die Aepfel in der Rechten; allein nach Duhn sind beide mit dem grössten Theil der Hand modern. Und selbst wenn eine Wiederholung das farnesische Motiv für die Darstellung des Hesperidenabenteuers verwendet haben sollte, so folgt daraus nicht, dass das Original in diesem Zusammenhang gedacht ist. Ueberdies finden wir die Gewinnung der Hesperidenäpfel nirgends so dargestellt, dass der Künstler uns den Herakles von dieser That ruhend und einsam zeigt, was ja vollends in einer Serie von Thaten des Herakles seltsam und störend wäre, sondern entweder als Träger des Himmelsgewölbes an Stelle des Atlas, wie in der Metope von Olympia, oder als selbstthätig oder doch wenigstens hilfreich bei der That. Man sieht, dass für die Zurückführung unserer Statue auf ein lysippisches Vorbild nichts übrig bleibt wie jene entschieden als Fälschung anerkannte Inschrift *Λυσίππου ἔργον* auf einer schlechten Wiederholung der farnesischen Statue im Palast Pitti zu Florenz [5]).

Vor der Annahme eines lysippischen Vorbildes hätten übrigens schon die Proportionen der Statue warnen sollen, die, abgesehen von der Kleinheit des Kopfes, in ihrer Massigkeit kaum als lysippisch werden gelten können. Wenn nun also auch gewiss Lysipp nicht der „erfindende Meister dieser Statue" gewesen ist, so zwingt doch die grosse Zahl von Wiederholungen derselben zur Annahme irgend eines anderen berühmten Vorbildes.

Stephani [6]) hat sich zu beweisen bemüht, dass die Statue von Anfang an einzeln und nicht für eine Gruppirung componirt sei, wie der Herzog von Luynes [7]) und nach ihm Otto Jahn [8]) angenommen hatten, und Helbig [9]) stimmt Jenem bei: Beiden erscheint die farnesische Statue „als eine in sich abgeschlossene Schilderung des ermattet ruhenden Helden"; aber einen ermatteten Mann, der ausruhen und die bestandenen oder bevorstehenden Kämpfe

[1]) Zusammengestellt bei Overbeck, Schriftquellen no. 1468 bis 1477.

[2]) Geschichte der griechischen Plastik II³ S. 109.

[3]) L. Heuzey *Le mont Olympe et l'Acarnanie* pl. 11.

[4]) Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom I S. 31, no. 121.

[5]) H. Meyer, Geschichte der bild. Künste 3, S. 59. Stephani, der ausruhende Herakles, S. 164, no. 20. O. Jahn, Archäol. Aufs. S. 162 f.

[6]) Der ausruhende Herakles S. 183 ff.

[7]) *Nouv. Ann.* I p. 60.

[8]) Archäol. Aufs. S. 162. Nach dieser Hypothese ist die farnesische Statue mit Telephos und der Hirschkuh gruppirt zu denken und Pergamon als Aufstellungsort dieser Gruppe anzunehmen.

[9]) Untersuchungen über die campan. Wandmalerei S. 152.

überdenken will, stehend darzustellen, wäre doch so ziemlich das Unzweckmässigste, was man thun könnte. Die Statue zeigt auch dem unbefangenen Beschauer den Herakles nicht sowohl ausruhend, als vielmehr in einer Stellung, wie sie sich bei augenblicklichem Innehalten auf der Wanderung ergiebt, wenn der Blick durch einen auf dem Boden liegenden Gegenstand gefesselt, der Wanderer zu einigem Verweilen aufgefordert wird. Will man aber das Motiv nur als ein in sich gekehrtes Nachdenken auffassen, so übersieht man, dass der Kopf zwar gesenkt, das Auge jedoch geöffnet und auf einen bestimmten Punkt am Boden gerichtet ist, wie, um das dort Erblickte recht tief in sich aufzunehmen: der Gesichtssinn ist der Aussenwelt geöffnet, nicht verschlossen.

Und nun finden wir eine dieser Statue ganz ähnliche Figur des Herakles, nur von der entgegen-

gesetzten Seite, fast ganz von hinten dargestellt, in dem bekannten Gemälde aus Herculaneum [10]), von welchem diesem Aufsatze eine Abbildung beigegeben ist. Herakles wird durch eine geflügelte Figur auf den von einer Hirschkuh gesäugten Telephos hingewiesen, der zu den Füssen einer sitzenden weiblichen Figur, Arkadia, oder, wie Stephani will, einer Personification des Gebirges Parthenion, am Boden sitzt. Hinter der Arkadia steht ein Satyrknabe mit Syrinx und Pedum, unten zwischen Telephos und Herakles sitzt ein Adler, hinter Herakles ein Löwe. Stephani ist der Ansicht, dass diese Heraklesfigur im Rahmen dieses Bildes Widersprüche in sich selbst trage und in das Bild hineinbringe, zu welchen nur derjenige komme, der ein entlehntes Motiv gewaltsam in seine eigene Darstellung einzwänge [11]). Allein gäben wir selbst diese Widersprüche zu — sie sind nicht so erheblich, wie Stephani meint —: dass Herakles sich nicht mit ganzem Körper zu Telephos hinwende, oder, dass er erst durch die Flügelfigur aufmerksam gemacht das Kind bemerke und doch schon im Zustand tiefer Ruhe sich befinde, dass er endlich bei so starker Rückwärtsdrehung des Kopfes (?) die Rechte immer noch auf den Rücken lege, was nicht möglich sei, so ist damit immer noch nicht erwiesen, dass bloss der ruhende Herakles ein entlehntes Motiv sei. Es ist ja auch denkbar, dass der Maler das ganze Motiv des Herakles, wie er den vom Adler des Zeus behüteten, von der Hindin gesäugten Telephos erblickt, von einer statuarischen Gruppe entlehnte, die übrigen Figuren aber, da er auf der Wandfläche über einen Raum verfügte, durch den er geradezu zur Umgebung der Hauptgruppe mit Nebenfiguren aufgefordert wurde, aus eigener Erfindung hinzuthat. Dann kamen jene von Stephani gerügten Widersprüche nur dadurch in das Bild hinein, dass der Maler die zum Vorbild dienende Gruppe nicht in der gewöhnlich beliebten Vorderansicht, sondern, den von ihm hinzugefügten Figuren zu Liebe, von der Rückseite aufnahm. Dann musste er dem Herakles diese Drehung des Kopfes geben, um diesen nicht ganz von hinten zu zeigen, dann musste er auch den Adler, um nicht die Arkadia zu sehr zu verdecken, von seinem erhöhten Felsensitz, auf dem ihn die Münzen bei Stephani no. 62 u. 67 zeigen, auf den Boden herabrücken.

Stephani sagt S. 184, unter den 105 von ihm zusammengestellten Wiederholungen des farnesischen Motivs sehen wir nur die Münzen no. 42. 47. 49. 62. 67. 84, die Gemmen no. 102. 103, und die Gemälde no. 104 und 105 dieses Bild des Herakles mit andern Figuren in Verbindung bringen, keine aber in einer Weise, welche den Anforderungen an eine statuarische Gruppe irgendwie genügen könnte. „Denn selbst von dem Bilde auf no. 62 u. 67 würde

[10]) Helbig, Wandgemälde, no. 1143. Unsere Abbildung nach *Museo Borbonico* Vol. IX Tav. 50.

[11]) a. a. O. S. 186.

der Fels mit dem Adler, durch deren Vermittlung allein die Composition zu einem abgerundeten, wenn auch nur malerischen (?) Ganzen wird, von der statuarischen Behandlung nicht wiedergegeben werden können, und schwerlich dürfte diese irgend ein anderes Mittel besitzen, um die kleine Gruppe des Telephos und der Hirschkuh mit dem gewaltigen Heros so zu verbinden, dass nicht nur der Natürlichkeit und Ungezwungenheit der Anordnung, sondern auch allen den Forderungen Genüge geleistet würde, durch deren Erfüllung allein die geschlossene Einheit und Abrundung einer statuarischen Gruppe möglich wird.“ Dies ist nach Stephani der wichtigste Grund, weshalb O. Jahn's Meinung, dass zu den Füssen der farnesischen Statue die Gruppe des Telephos und der Hirschkuh angebracht gewesen sei, nicht zulässig sei [12]).

Mit ähnlichen Gründen sucht Helbig a. a. O. die Ansicht Jahn's zu widerlegen. Auf die Existenz einer statuarischen Gruppe aber, und zwar in Pergamon, weisen viel gewichtigere Momente hin, als auf ein in Pergamon vorhandenes Gemälde gleichen Gegenstandes, welches Helbig aus dem herculanischen Gemälde in Verbindung mit den pergamenischen und germäischen Münzen als Vorbild für dieses Gemälde erschliesst.

Die von Pausanias IX 31, 2 erwähnte Gruppe der Hirschkuh mit Telephos auf dem Helikon kann allerdings hier nicht herangezogen werden, weil er nichts davon sagt, dass auch Herakles dazu gesellt gewesen sei, — wiewohl dies nicht in den Bereich der Unmöglichkeit gehört. Aber die Uebereinstimmung des Herakles in dem herkulanischen Gemälde mit der farnesischen Statue wird auch von den Gegnern anerkannt. Dort, wie auf den Münzen von Germa [13]), einer Nachbarstadt von Pergamon, erscheint Herakles in dem bekannten Motiv, nach dem auf dem Boden hockenden, von der Hirschkuh gesäugten Telephos blickend. Die Vermittelung zwischen oben und unten stellt auf den Münzen der auf dem Felsen sitzende Adler her, ebenso auf der von Stephani nicht erwähnten pergamenischen Münze, welche bei Eckhel [14]) so beschrieben wird: *„Hercules stans, dextra clavam, sinistra arcum, contemplatur puellum a cerva super monte lactatum, in apice montis aquila expansis alis, in imo lacerta, Commodi Æ. m. m.“* Der Adler ist demnach auf allen diesen Bildern wesentlich und in dem herculanischen Gemälde nur aus dem schon erwähnten Grunde auf den Boden herabgerückt. Warum nun diese Figuren: Herakles im farnesischen Motiv stehend, Telephos und die Hirschkuh am Boden, ähnlich wie in dem Gemälde, nur umgekehrt, und etwa in halber Höhe des Ganzen auf einer Felsspitze der Adler, keine wohl abgerundete plastische Gruppe bilden können, das hat weder Stephani noch Helbig bewiesen. Ich habe versucht, aus den gegebenen Elementen die Skizze einer derartigen Gruppe zu entwerfen, welche vielleicht im Stande ist, die Zweifel an der Möglichkeit einer solchen zu beseitigen. Der Adler und die Hirschkuh mit dem Knaben sind dem Gemälde entlehnt.

[12]) Jahn sagt Arch. Aufs. S. 163 geradezu, es sei durchaus nicht unmöglich, dass Glykon in Pergamon Herakles und Telephos in einer Gruppe darstellte. Er wollte dabei gewiss nicht urgiren, dass gerade das farnesische Exemplar ein Theil dieser Gruppe gewesen sei; die Hirschkuh würde ja die Inschrift verdeckt haben, auch wäre auf der Basis vor Herakles für diese kleinere Gruppe kein genügender Raum. Er empfand wie Andere, dass eine Statue in der Art der farnesischen nicht ursprünglich als Einzelstatue gedacht werden kann, und wenn daher auch sein Satz nicht vollkommen angenommen werden kann, so hat er doch den Kern der Sache erfasst, dass zu Pergamon eine statuarische Gruppe des Herakles mit Telephos und der Hirschkuh vorhanden war, auf welche die farnesische Statue und ihre Repliken zurückgehen.

[13]) Stephani no. 62. 67, S. 169.

[14]) Eckhel *Doctr. numm.* II 468. Wir geben unten eine Abbildung nicht dieser Münze, sondern eines viel schöneren Medaillons des Antoninus Pius, welches früher als die pergame-

Es kommt aber noch ein weiteres wichtiges Moment hinzu. Als man auf einer athenischen Münze und auf einem athenischen Relief dieselbe Kämpfergruppe jedesmal von einer andern Seite abgebildet fand, zog man den Schluss auf eine statuarische Gruppe als Vorbild beider und entdeckte die Gruppe der Tyrannenmörder. Hier stehen wir vor einem ähnlichen, noch günstigeren Fall: pergamenische und germäische Münzen weisen auf das Vorhandensein einer statuarischen Gruppe genannten Gegenstandes in Pergamon hin; von einem pergamenischen Gemälde desselben Gegenstandes aber ist uns Nichts überliefert. Wohl aber sehen wir uns zu der Annahme eines statuarischen Vorbildes genöthigt, nachdem die pergamenischen Ausgrabungen uns ebenfalls eine Nachbildung dieser

Gruppe in Relief und zwar abermals von einer andern Seite gebracht haben [15]). Hier sehen wir den Herakles nach r. gewendet, die l. Achselhöhle auf die Keule gestützt, den Kopf gesenkt, den l. Fuss vor-, den r. zurückgesetzt, auf den vor seinen Füssen von der Hirschkuh gesäugten Telephos blickend. Nur der r. Arm zeigt eine in der Natur des Reliefs begründete Aenderung: er ist über die Brust auf die l. Schulter gelegt, da er in der sonst üblichen Haltung einen unschönen Anblick bieten, auch mit dem Baum hinter dem Helden in Collision gerathen würde. Der Adler fehlt hier, und könnte nur allenfalls in dem weggebrochenen Theil der Platte gesessen haben. Die Overbeck'sche Abbildung erweckt die falsche Vorstellung, als ob über der Hirschkuh das Relief beschädigt und hier etwa der Adler abgestossen sei. Allein auch wenn der Adler in dem Relief wirklich fehlte, ist die Uebereinstimmung des pergamenischen Reliefs mit dem Gemälde und den Münzen noch überraschend genug.

So hätten wir denn dieselbe Scene von drei Seiten dargestellt in dem Relief, den Münzen und dem Gemälde, Grund genug für die Annahme der einstigen Existenz einer statuarischen Gruppe dieses Gegenstandes in Pergamon, aus welcher in einer an eigenen Erfindungen so armen Zeit, wie der römischen Kaiserzeit, die Gestalt des Herakles herausgegriffen wurde, um für sich allein zur Darstellung eines ruhig stehenden Herakles verwendet zu werden. Dieses Motiv wurde reichlich ausgebeutet und so die Einzelfigur verbreiteter als das pergamenische Urbild. War somit der stehend ruhende Herakles der späteren Zeit eine geläufige Vorstellung, so dürfen wir auch unbedenklich auf ihn die bekannte Schilderung des Rhetors Libanios [16]) beziehen. Auch in Betreff der Stellung der Beine stimmt seine Beschreibung vollkommen mit der farnesischen Statue überein, und er hat dieselben keineswegs, wie Stephani meint, verwechselt: *τοῖν ποδοῖν*, sagt er, *ὁ μὲν δεξιὸς ὁρμᾷ πρὸς ὁρμήν, ὁ δὲ λαιὸς ὑποβέβηκε καὶ τῷ βάθρῳ προσήρεισται*, d. h.: der l. Fuss ist untergetreten, um die Last des Körpers beim Weitergehen (*ὁρμή*) aufzunehmen, und an die Stütze gestemmt, der r. aber ist bereit zum Weitergehen. Denn diese Aufgabe fällt bekanntlich immer dem zurückstehenden Fusse zu, auch wenn er momentan noch belastet ist.

Fassen wir zum Schluss noch kurz das Ergebniss der vorstehenden Betrachtungen zusammen: Ein lysippisches Vorbild für den farnesischen Herakles lässt sich nicht nachweisen, aber etwa in der Mitte des 3. Jahrhunderts vor Chr., als das pergamenische Reich bereits seine volle Selbständigkeit gewonnen hatte, also wahrscheinlich unter Attalos I., muss in Pergamon eine Gruppe des Herakles mit Telephos und der Hirschkuh errichtet worden sein, jedenfalls vor dem Bau des Altars, da an diesem sich bereits ein Relief findet, das diese Gruppe zur

nische Münze dieser vielleicht als Vorbild diente, wenn nicht vielmehr beide Darstellungen auf ein und dasselbe statuarische Vorbild zurückzuführen sind.

[15]) Conze Beschreibung der pergam. Bildwerke. S. 21: Overbeck Plastik II[3] S. 254, Fig. 133, a.

[16]) Petersen *Comm. de Libanio* II S. 20. Stephani S. 161.

Voraussetzung hat. In einer späteren Zeit, in welcher man kein Bedenken trug, aus Gruppen Einzelfiguren zu entlehnen, um damit namentlich Paläste auszuschmücken, erging es so auch dem Herakles der pergamenischen Gruppe: der Athener Glykon und Viele nach ihm machten sich die Darstellung eines ausruhenden Herakles dadurch leicht, dass sie ihn zum Vorbild nahmen. Technik und Inschriftcharakter der farnesischen Statue lassen ihre Entstehungszeit nicht höher als in's erste Jahrhundert vor Chr. hinaufrücken, eine Zeit, in der ein derartiges Verfahren nichts Auffallendes mehr hat, wie denn auch der Maler des herculaneischen Bildes mit seinem pergamenischen Urbild ziemlich frei umgesprungen ist.

Ludwigsburg. Paul Weizsäcker.

MISCELLEN.

ARCHAISCHE THONBILDER SITZENDER FRAUEN.

Allgemein bekannt ist unter dem Vorrath unsrer archaischen Terracotten ein Typus, dessen zahlreiche Vertreter in Attika und Böotien gefunden sind. Er zeigt eine in langem, enganliegendem Gewande sitzende Frau, so primitiv gebildet, dass die Arme und Hände nicht oder kaum angedeutet sind; das Haar wird von einem hohen Stirnbande gekrönt und ist häufig in mehreren Reihen von steifen Löckchen um die Stirn geordnet. Da es am nächsten lag, in diesen auf keine Weise individualisirten Gestalten Weihgeschenke an eine der Hauptgöttinnen ihres Fundortes zu erblicken, so wurden die aus Athen stammenden gewöhnlich als Darstellungen der Athene angesehen. Den bündigen Beweis, dass die Reihe damit richtig benannt sei, konnte ein im Berliner Museum aufbewahrtes Exemplar zu liefern scheinen, auf dessen Gewande die Reste eines aufgemalten Gorgoneion unverkennbar sind. Ein Bedenken erweckt aber der von demselben Museum soeben neu erworbene Kopf einer offenbar unserem Typus angehörigen Statuette, dessen Abbildung wir hier in halber Grösse folgen lassen[1]).

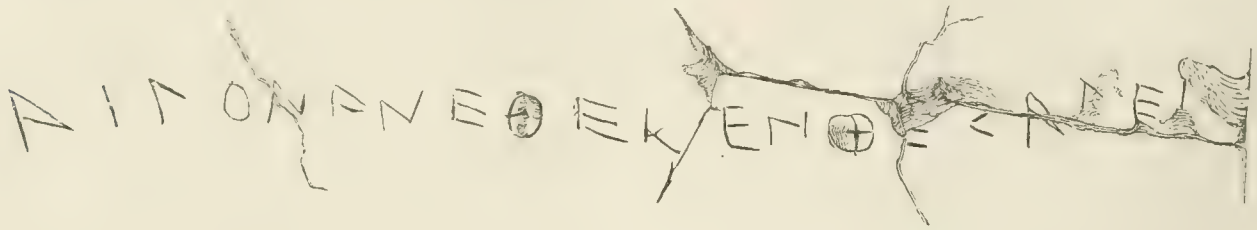
Der Verfertiger unsres Thonbildes hat den Beschauer sogleich vergewissern wollen, dass die vor seinen Augen befindliche Figur niemanden als die Landesgöttin bedeuten könne. Die Erfüllung dieser Absicht hat er sich aber so leicht als irgend möglich gemacht: er fügt dem Kopfe einer aus der Form der typischen weiblichen Sitzbilder hervorgegangenen Gestalt, ohne irgend eine Veränderung an ihr vorzunehmen, einen Helmbusch an, indem er sich, wie die Eindrücke der Finger zeigen, keines andern Instrumentes als seiner Hände bedient. Es lag ihm sehr fern, sich seine Göttin so kritisch und so anspruchsvoll vorzustellen, dass sie an dem Mangel eines Helmes Anstoss genommen hätte, wenn der Busch so stattlich von ihrem Haupte wehte.

Das Verfahren unsres Töpfers erklärt sich offenbar am besten, wenn dem Typus seines Werkes eine feste und eingeschränkte Bedeutung nicht bei-

[1]) Der Kopf trägt die Reste sorgfältiger Bemalung. Auf dem mit weissem Pfeifenthon überzogenen Grunde waren die Lippen roth, die Haare, auch Wimpern und Brauen, schwarz, die Stephane roth auf blauer Untermalung, die Tülle unter dem Helmbusch bis zu der in der Abbildung angegebenen Linie blau, der Busch selbst anscheinend braun, der obere Rand aber roth.

wohnte, vielmehr das bescheidene Weihgeschenk, fabrikweise und billig hergestellt, immer der Göttin die Verehrung armer Leute bezeugen musste, der sie dieselbe darzubringen gerade Veranlassung hatten. Soweit eine Göttin durch ein Attribut leicht kenntlich zu machen war, wurden für diejenigen Käufer, die ein Uebriges thun wollten, Exemplare vorräthig gehalten, denen man die unterscheidenden Merkmale, wie es wohl oder übel anging, hinzugefügt hatte[2]).

Für die Unbestimmtheit des Typus ergiebt sich in der That eine schlagende Bestätigung aus einem vollständig erhaltenen Exemplare des hiesigen Museums, das in halber Grösse an der Spitze dieses Aufsatzes abgebildet ist[3]). Auf seiner Rückseite ist nämlich in den Worten *Αἴγων ἀνέθηκεν θηκάτῃ*



eine Weihung an Hekate eingegraben, deren Namen Herr Professor Kirchhoff zuerst erkannt hat. Da der Dedicant ein Mann ist und folglich in unserer Gestalt nicht sein eignes Bildniss zu weihen meinen konnte, die Annahme aber, dass der Hekate ein Bild der Athena dargebracht werden sollte, ganz in der Luft schweben würde, so sollte die Figur sicher als eine Hekate angesehen werden. Das typische Bild für diese Göttin charakteristisch zu differenziren, ging nicht an, selbst wenn man es gewollt hätte, da ein sie sicher unterscheidendes Attribut ihr nicht eigen war; erst lange nach der Entstehung unsres Denkmals, welches die Buchstabenformen in das sechste Jahrhundert verweisen, wurde bekanntlich ihr attischer Typus in eigenthümlicher Weise festgestellt.

Wie es in der archaischen Kunst in den mit vorgesetztem linken Fusse stehenden Gestalten für den nackt zu bildenden Mann einen allgemeinen Typus giebt, der für den Gott und für Menschen gleichmässige Geltung hat, so lehren uns die hier zusammengestellten Thatsachen ein Schema für Frauendarstellungen kennen, das, in seiner Verwendung gewiss ebenso wenig beschränkt, heute diese, morgen jene Göttin und vermuthlich auch Sterbliche bedeutet.

Max Fränkel.

[2]) Wenn der in Tanagra häufige Typus des stehenden auf eine Stele gestützten Kriegers von vollendetem Stil (*Gazette archéol.* 1878 pl. 21) einmal den Flügelhut des Hermes erhält (Martha, *Catalogue des figurines d'Athènes* p. XXV), so ist die Analogie mit unserem Kopfe nur eine äusserliche. Denn da der tanagräische Künstler unmöglich glauben konnte, dass man in seinem gerüsteten Manne den Hermes erkennen werde, so ist seine Figur sicher nur durch ein Versehen des göttlichen Hutes theilhaftig geworden: er vergriff sich in der Form, als er die bei den Exemplaren dieses Typus wechselnde Kopfbedeckung bilden wollte.

[3]) Auf dem weissen Pfeifenthon, der die ganze Figur bedeckt, war die Basis blau, Sessel, Gewand und Stephane roth bemalt.

ZUR LUTROPHOROS AUS SUNION.

Von der schönen auf Tafel 5 und S. 133f. veröffentlichten Darstellung ist nachträglich ein weiteres Fragment zum Vorschein gekommen, dessen auf $^2/_3$ — den Massstab der Tafel — verkleinerte Abbildung wir mit Bewilligung des Besitzers hier vorlegen dürfen. Der Kopf, den uns das neue Stück wiedergeschenkt hat, gehört der zur äussersten Linken der Tafel dargestellten Frau, an deren früher vorhandenen Scheitel er anpasst; er ist von ganz besonders hervorragender Schönheit. Ausserdem enthält das Fragment den Rest eines Gefässes, welcher den Beweis liefert, dass der Herr Herausgeber S. 135 Anm. 3 mit Recht in der neben der letzten Figur auf S. 134 befindlichen Spitze den Deckelgriff einer von Stephani vielleicht zutreffend so genannten Lekane vermuthet hat; wir gewinnen ein neues Beispiel dafür, dass ein solches Gefäss zugleich mit einem Tuche getragen wird (vgl. *Compte rendu* 1860 S. 19 f.). Die oberhalb des Armes der Trägerin erhaltenen Linien können füglich nur von der Basis des Geräthes herrühren, dessen Fuss demnach von ungewöhnlicher Länge gewesen sein muss. Um seine Form zu veranschaulichen, habe ich durch Herrn G. van Geldern eine Ergänzung in verlorenen Linien versuchen lassen.

Der wesentliche Gewinn, den uns das neue Fragment für den Genuss und das Verständniss der Darstellung gebracht hat, mag das Bedauern über die durch sein spätes Hervortreten verursachte Unvollständigkeit unserer Abbildung überwinden helfen. M. Fr.

BERICHTE.

ERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN MUSEEN IM JAHRE 1881.

II. Antiquarium.

A. Sammlungen.

1) Sammlung Brugsch, von Herrn Professor Brugsch-Pascha während des Aufenthalts der preussischen Gesandtschaft in Persien (1860—61) in Hamadân (Ekbatana) zusammengebracht. Sie enthält 11 orientalische Cylinder und Siegel, über 80 kleine Bronzegegenstände (Geräthfüsse [?] in Form von kauernden menschlichen Gestalten, Vordertheilen von Katzen oder dergl.; kleine Thiergestalten, welche, was besonders merkwürdig ist, den in Olympia gefundenen Weihgeschenken sehr ähnlich sehn; Füsse, Hände, Fingerringe, Pfeilspitzen) und die Alabasterstatuette einer nackten Mylitta (?) aus Bagdad. (Vergl. Brugsch Reise der preuss. Gesandtschaft in Persien I S. 386.)

2) Mordtmannsche Sammlung von über 200 Stück palmyrenischer Thontesserae, beschrieben von dem Besitzer in den Sitzungsberichten der phil.-hist. Classe der Akad. zu München 1875. II Supplementheft 3. Vgl. Arch. Ztg. 1882 S. 83.

3) Sammlung Biliotti, gegen 200 Gegenstände enthaltend, welche von dem früheren englischen Viceconsul auf Rhodos, Herrn Alfred Biliotti (jetzt in Trapezunt) meist zu Kameiros, zum Theil aber auch in anderen rhodischen Orten ausgegraben worden sind. (Vgl. Löschcke, Mitth. des D. Arch. Inst. zu Athen V S. 1 ff.) Wo Biliotti auf den Gegenständen selbst einen anderen Fundort als Kameiros notirt hat, oder ein solcher sich aus einer von Herrn A. S. Murray angefertigten Liste ergab, ist dies in dem Nachstehenden besonders angegeben. Sonst ist Kameiros als solcher vorauszusetzen.

Phönikische Epoche: Gegenstände aus grünglasirtem Thon in Nachahmung aegyptischer Vorbilder (vgl. Löschcke a. a. O. S. 5). Statuette eines knieenden Weibes, das einen Steinbock (als Opfergabe?) in den Händen hält; auf ihrem Rücken die Reliefgestalt eines Kindes en face. Einige Statuettenfragmente von Götter- und Menschengestalten, Falken, Kynoskephalosaffen, liegenden Löwen. Skarabäen, skarabäusförmige und andere Amulette; eine Thonperle; ein kleines Gefäss in Form einer flachgedrückten Kugel mit Fuss.

Eine der kyprischen verwandte Kunstepoche ist durch einige Fragmente archaischer Kalksteinstatuetten repräsentirt, welche von menschlichen Gestalten und Löwen herrühren (vgl. Löschcke a. a. O. u. Salzmann *Nécropole de Camiros* Taf. 9—11).

Die Vasen sind am reichsten, in mehr als 75 Exemplaren aus allen Epochen bis auf die letzten vorchristlichen Jahrhunderte herab, vertreten.

Von der sogen. mykenischen und den verwandten Stilarten ein halbes Dutzend Bügelkannen, grosse bauchige Gefässe mit eingezogenem Fuss und drei Schulterhenkeln, Näpfe u. dgl. m. — Eine Schale mit Fuss und ein Gefässdeckel aus Bucchero rothon. — Drei Schalen mit „geometrischem" Ornament, von denen eine tiefe, bauchige mit Wasservögeln und Rosetten bemalte Schale bereits zu einer Decorationsweise überleitet, welche auf den Inseln des Archipelagos heimisch zu sein scheint und von der auch die Biliottische Sammlung ein Prachtstück besitzt. Es ist dies eine grosse, 0,335 m. hohe, bauchige Kanne mit dreifachem braunem Thierfries auf gelbem Grunde, die in Form und Stil fast genau einem auf Temir-Gora bei Kertsch gefundenen Exemplar entspricht. (Vgl. Stephani *Compte-rendu* 1870/71 Taf. 4.) Das unsrige unterscheidet sich von jenem nur dadurch, dass es den geometrischen Ornamenten und den Haus- und Jagdthieren bereits Elemente des späteren orientalisirenden Stiles beifügt und zwar an besonders ausgezeichneter Stelle. An der Vorderseite der Kanne, in der Mitte des Schulterstreifens hocken zu beiden Seiten eines Lotosgeschlinges einander zugekehrt zwei Greifen von ähnlicher Gestalt wie auf der verwandten Oinochoe *Monum. dell' Inst.* IX Taf. 5, 2. Hinter den Greifen l. ein Stier[1]) nach r. schreitend, r. ein sich um-

[1]) Sowohl auf unserer als auf der petersburger Vase haben sich die Maler beim Stier ein Horn gespart indem sie den Kopf streng ins Profil stellten, wie sie denn auch ihre Steinböcke einhörnig, ihre Hunde und Hasen zweibeinig malten. Stephani freilich glaubt (a. a. O. S. 180), dass jener Stier das in der Litteratur erst seit Aristoteles und zwar meist als gehörnter Esel oder gehörntes Pferd auftretende Einhorn sei, „welches um so beachtenswerther ist, je seltener es in den Werken der alten Kunst

blickendes ziegenartiges Thier. Auf zwei schmaleren Streifen, welche den Bauch der Vase umgeben, je drei Hunde, welche nach verschiedenen Richtungen hin einer Heerde von Steinböcken, Antilopen und Rehen nachsetzen. Bei einem der Rehe sind die Flecken des Felles weiss aufgesetzt; im Uebrigen ist die sehr sichere und in den Thiergestalten staunenswerth naturwahre Zeichnung in einem stumpfbraunen Ton auf gelbem Grund und zwar ohne jede Gravirung lediglich mit dem Pinsel durchgeführt. Der Grund ist mit Rosetten, Hakenkreuzen u. dgl. Ornamenten gefüllt, die in ihrem Stil jedoch deutlich von dem der korinthischen Vasen unterschieden sind. — Oinochoe mit kleeblattförmigem Ausguss, 0,365 h., im Stil der Amphora bei Salzmann Taf. 42, in der Form den Kannen Taf. 43—44 ebenda ähnlich. Schulterbild: Sphinx nach l. zwischen zwei Gänsen nach r. Braun und roth auf gelbem Grund lediglich mit dem Pinsel aufgetragen.

Korinthische und verwandte Stilarten. Grosse Oinochoe, in Form und Stil der Kanne bei Longpérier *Mus. Napoléon* III Taf. 64. Fünf Thierfriese umgeben den Bauch. H. 0,46. — Kleinere Oinochoe derselben Form. Zwei Thierfriese. H. 0,21. — Lekythos. Fliegender Vogel zwischen zwei liegenden Löwen. H. 0,18. — Zwei Alabastra von ungewöhnlicher Grösse. Das eine von Rankengeschlinge bedeckt, welches sich aus Palmetten entwickelt; das andere mit zwei Löwen, die zu beiden Seiten eines Lotosblüthenschemas einander gegenüberstehen. H. 0,3. — Ein Dutzend kleiner kugel- und ringförmiger Aryballen, meist mit einem Lotosblüthenschema, oder mit einem Thierfries bemalt; auf einem Stück, das sich in einen rohen kleinen Henkelnapf eingeschlossen fand, ein Ochsenkopf en face zwischen zwei Gänsen. — Zwei kleine Amphoren mit Thierfries. — Eine kleine Lekythos mit Schuppenmuster. — Dreifussartiges Gefäss, 0,06 m. h.; der Kessel 0,115 im Dm. Auf den drei quadratisch gebildeten Füssen je eine Sirene nach r. — Braungefirnisste Amphora. Jederseits in einem ausgesparten gelben Felde (vgl. die Phobosvase *Mus. Nap.* III Taf. 59), ein Pferdekopf im Profil nach r. mit rother Mähne. H. 0,31. — Braungefirnisste Amphora, deren Bauch mit zwei Reihen grosser Palmetten und Lotoskelchen aus braunen und rothen Blättern bedeckt ist. (Vgl. die Schalen bei Salzmann Taf. 33—34.) H. 0.36. — Bauchige Lekythos mit kurzem Halse und einem plastischen Rundstab darunter: dreifacher Thierstreif nach Art der korinthischen, doch ist der Thon röthlicher, der Firniss schwärzer, als dies bei den korinthischen Gefässen der Fall zu sein pflegt. H. 0,32. — Chalkidische Kylix mit Knopfhenkeln und concentrischen rothgemalten Kreisen im Innern und am Fuss. Aussen über einer Lotosknospenreihe beiderseits eine Kampfscene zwischen zuschauenden Männern und Frauen. Dm. 0,235.

Schwarzfigurige Vasen. Kylix. Innen: nackter Mann nach r. einem gleichfalls nackten, lanzenhaltenden Knaben mit Liebesgeberden zuredend; zu beiden Seiten der Gruppe und von derselben abgewandt zwei tanzende Figuren, l. ein Mann, r. ein Jüngling. Sämmtliche vier Gestalten haben weissgemalte Kränze an den Armen oder in den Händen. Dm. 0,235. — Rohbemalte Kylix. Innen: ein nach r. laufender Satyr mit Trinkhorn und weissem Kranz. Aussen: vier Krieger und vier Reiter, unter einander alternirend, bewegen sich zwischen rohgemalten Rebzweigen nach r. Dm. 0,195. — Kylix. Innen: Jüngling mit Chlamys über dem l. Arm nach r. laufend und sich umblickend. Aussen: beiderseits Kampfscene in Rebzweigen zwischen zwei Reitern nach r. Dm. 0,195. Pendant zur vorhergehenden. — Kylix. Aussen beiderseits auf schmalem gelbrothem Streif je drei Läufer nach r. vor einem Epistaten. Dm. 0,23. — Kylix. Aussen auf schmalem gelbrothem Streif je ein erotisches Symplegma von einem Mann und einer weiss gemalten Frau zwischen zwei zuschauenden Männern. Dm. 0,22. — Kännchen mit kleeblattförmigem Ausguss. Vorn am Bauch ist ein weissgelb grundirtes Bild ausgespart, auf dem folgende Darstellung. Rechts ragt aus dem Bildrand nach l. das Vordertheil einer karikirten, ungeflügelten Sphinx mit übermässig grossen Brüsten und Zitzen; Kranz und Brustbinde rothgemalt. Von l. her tritt ihr eine ebenfalls karikirte, über und über gefiederte, geschuppte oder behaarte weibliche Gestalt entgegen, mit langem Haupthaar, übermässig grossen Brüsten und anscheinend Krallen an Händen und Füssen. Die Hände streckt sie der Sphinx entgegen. Auch hier sind Haupthaar, Tänie und Brustbinde roth gemalt. Hinter dem gefiederten Weib am l. Bildrande ein Baum, der mit seinen Zweigen die Zwischenräume zwischen beiden Gestalten füllt. H. 0,195. — Kanne mit kleeblattförmigem Ausguss. Auf einem Klappsessel nach r. sitzender Mann mit Stab und Man-

vorkommt und je deutlicher und schärfer gebildet es uns hier entgegentritt". Wir überlassen es ihm aus dieser seiner Annahme die Consequenzen für die zweibeinigen Hunde und Hasen unserer Vasen zu ziehen.

tel zwischen zwei ihm zugewandten Männern mit derselben Ausrüstung. Im Feld Baumzweige, Vögel und sinnlose Inschriften. H. 0,285. — Kännchen mit rundem Ausguss. Auf dem ausgesparten Vorderbild Dionysos und Ariadne (?) auf Klappstühlen nach r. sitzend in roher Ausführung. H. 0,12. — Bauchige Lekythos. Schulterbild: Sirene zwischen zwei Panthern. Bauch: Achill nach r. den reitenden Troilos verfolgend. Vor demselben fliehendes Weib und Jüngling. Hinter Achill ruhig stehendes Weib nach r. H. 0,19. — Lekythos derselben Form. Schulter: drei Mantelfiguren. Bauch: nackter Kämpfer mit Lanze nach l. zwischen vier zuschauenden Männern mit Mänteln und Stäben oder Lanzen. H. 0,19. — Drei kleine Lekythen, theils mit Palmetten und Mäandern, theils einfach schwarz gefirnisst.

Rothfigurige Vasen. Schlanke sogen. nolanische Amphora mit dreigetheilten Henkeln. A. Nike mit Schale und Kanne nach r. fliegend und sich nach l. umblickend. B. Jüngling im Mantel nach l. stehend und die R. vorstreckend. Gemässigt strenger Stil. H. 0,34. — Kleiner Napf mit einem senkrechten und einem horizontalen Henkel. Beiderseits Eule zwischen Oelblättern. H. 0,08.

Schwarzgefirnisste Vasen. Eine 0,58 hohe schön erhaltene Riefelhydria; um den Hals ist eine, ursprünglich vergoldete Halskette mit Bommeln geknüpft. Aus Hagios Sideros. — Ebendaher zwei geriefelte Amphoren, mit den Deckeln 0,6 und 0,485 hoch und eine kleine schwarzgefirnisste Hydria. H. 0,435. — Kleine zierliche, unten zugespitzte Amphora. Aus Lindos. — Tiefer Napf mit weissem Rankenornament. Aus Archangelos. — Lekane, Kantharos, Schälchen mit Fuss, vermuthlich aus Kameiros. — Grosser ungefirnisster *ἀσκός*. H. 0,295. Aus Ialysos.

Statuettengefässe korinthischen Stiles in Form von liegenden Thieren: eine Sphinx, zwei Hasen, zwei Widder und ein Vogel aus grünlich-gelbem oder röthlich-gelbem Thon mit braungesprenkelter Bemalung. — Drei Salbgefässe von der Form alterthümlicher, steif dastehender Aphroditegestalten, von denen zwei mit der R. das Gewand fassen und mit der L. ein (mit der Bemalung verschwundenes) Attribut vor die Brust halten; die dritte fasst das Gewand mit der R. und hält mit der Linken eine Taube vor die Brust. Alle drei aus Ialysos. Vgl. die Statuette aus Tortosa im *Mus. Nap.* III Taf. 26, 2.

Terracotten. Primitive weibl. Statuette, stehend, die Arme eingestemmt, im Stile des Zwillingspaares bei Salzmann Taf. 14. — Oberkörper, Köpfe und Torsen von männl. Statuetten etwa im Typus des „Apollon" von Thera. Aus Salakos. — Thronendes Weib mit hohem cylindrischem Kopfaufsatz, anscheinend aus derselben Form wie die Terracotte aus Amrit bei Tortosa im *Mus. Nap.* III Taf. 24, 2. Aus Ialysos. — Thronendes Weib, ähnlich wie *Mus. Nap.* III Taf. 24, 3, jedoch beide Hände auf den Knieen. Aus Ialysos. — Zwei mit geschlossenen Armen dastehende weibl. Figuren, anscheinend aus denselben Formen wie Salzmann Taf. 11, 1 und *Mus. Nap.* III Taf. 26, 1 (Tortosa). Aus Ialysos. — Fünf thronende weibl. Statuetten etwas vorgeschrittneren, jedoch noch strengen Stiles aus Ialysos und Kameiros. — Grosse weibl. Maske (h. 0,215), sehr ähnlich der bei Salzmann Taf. 13 abgebildeten, jedoch mit Ohrringen in Form von Knöpfen. — Kleinere fragmentirte Masken ähnlicher Art. — Männl. nackte Gliederpuppe mit Pileus. Körper und Kopf aus einer Form feinsten und zierlichsten alterthümlichen Stiles gepresst. Beine und Arme mit der Hand als rohe langgestreckte Wülste geformt. — Mehrere Terracottastatuetten freien Stiles. Stehender Mann in Mantel mit Kalathos; die L. eingestemmt, in der gesenkten R. eine Schale. Aus Adalia. — Eroten mit spitzen Mützen, mit auf den Rücken gelegten Händen dastehend. — Tänzerin mit langer Schleppe. — Fragmente.

Bronzen. Primitives nacktes männl. Figürchen mit einer Oese auf dem Haupt, also wohl als Amulett getragen. — Stier und Adler, beide freien Stiles. — Spiegel; Schwert; Fibula; Kanne; Griffe und Böden von Gefässen.

Eisen. Kleiner Aryballos. Pfeilspitzen. Sichelförmiges Messer.

Blei. 1 mm. dünne runde Platte von c. 0,14 im Durchmesser. Der Rand überall weggefressen. Darauf die eingegrabene Inschrift:

ΟΝΑΣΑΝΔΡΟΣ
ΤΙΜΟΣΤΡΑΤΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ

Vermuthlich bildete die Scheibe den Deckel eines Gefässes, welches die Gebeine des Verstorbenen enthielt, wie denn dergleichen mit verbrannten Knochen gefüllte Gefässe aus Glas mit Bleideckeln aus römischer Zeit erhalten sind.

Ein halbes Dutzend Salbgefässe aus Alabaster. — Muscheln etc.

B. Vasen.

Babylonisch. Zwei Gefässe in Form von in der Mitte ausgebauchten Cylindern, beide mit iden-

tischen Texten in neubabylonischer Keilschrift bedeckt, in denen nach der Lesung Prof. Schraders der Name „Nebukadnezar, König von Babylon“ vorkommt. In Konstantinopel erworben. H. 0,11.

Grabfund aus der Tenuta Vaccareccia bei Castel Nuovo di Porto, in der Nähe von Montefiore in der Sabina. Grosser fragmentirter Krateruntersatz aus rothem Thon (Form 330 bei Levezow Gall. d. Vasen im K. Museum zu Berlin, wo der Untersatz jedoch offenbar umzukehren ist). Mündung eines Pithos. Tiefe Schale aus rothem Thon mit weiss aufgemalten Reifen. Oinochoe (Form 265) mit eingeritztem Schuppenornament und rothen und weissen Reifen auf braunem Grunde. Zwei kleine Lekythen (Form 128) mit braunen Reifen auf gelbem Grunde von der bei Helbig Italiker S. 84 erwähnten Art. 5 kleine Gefässe aus Buccherothon: 2 Amphoren (Form 250; eine mit eingeritzter Doppelspirale mit Vogel darüber); 2 Henkelnäpfe (Form 269); eine fragmentarische tiefe Schale.

Früheste Stilarten. Kännchen (Form 141, nur mit kleinem Henkel). Rohe Reifen, Augen und Kreise mit Centralpunkt auf weissgelbem Thongrund. H. 0,127. Athen. — Kleine Lekythos mit kugelförmigem Bauch, dessen enge Mündung von einem völlig ägyptisch stilisirten weibl. Köpfchen mit dicht herabwallendem Haar gebildet wird. Drei Seiten des Bauches sind mit schildförmigen Verzierungen bedeckt, die aus feinen Kreisen gebildet werden, welche ein rosettenartiges Ornament concentrisch umschliessen. Alles überaus zierlich und lediglich mit dem Pinsel in braunem Vasenfirniss auf rothgelbem, glänzenden Grunde ausgeführt. Dies einzigartige Stück stammt aus Kreta. H. 0,102.

Korinthischer Stil. Grosses langgezogenes Alabastron. (Form 333). Zwei Hähne zu beiden Seiten einer Schlange einander gegenüber. H. 0,28. Capua. — Schälchen mit weit ausladendem Fuss und stark eingezogener Mündung. Um den Bauch doppelter Thierstreif in gelber Farbe auf den röthlichen Thongrund gemalt. Oberer Streif: drei Sirenen mit drei Panthern abwechselnd. Unterer (die Köpfe nach unten gerichtet): drei Mal je ein Schwan und ein Hahn einander gegenüber. Innenzeichnung eingeritzt mit braun und roth. H. 0,047. Athen.

Schwarzfigurige Vasen. Kleines Alabastron. Zu einem Altar kommen von l. drei tanzende Frauen, von r. zwei Männer in Mänteln herbei, von denen der erste Früchte und Kränze an einer wagerechten Stange auf der Schulter trägt, der zweite Kränze in der R. hält. H. 0,09. Capua. — Teller mit Palmetten- und Blüthenschema in der Mitte und Blattkranz am Rand. Im letzteren zwei Löcher zum Aufhängen. Dm. 0,185. Atalante. — Zwei kegelförmige Spinnwirtel mit blatt- und rosettenförmigem Ornament. H. 0,025. Athen. —

Rothfiguriger, gemässigt strenger Stil. Zwei bereits für die Archäolog. Ztg. gezeichnete Duris-Schalen aus Vulci. — Lekythos. Jüngling in den Mantel gehüllt nach l. auf dem altarähnlichen Unterbau seiner Grabstele sitzend. Daneben hängt eine Lekythos. H. 0,225. Athen. — Lekythos. Mädchen in Chiton und Mantel nach l. auf dem Untersatz ihrer Grabstele sitzend. Hinter ihr hängt eine Tänie. H. 0,225. Athen. —

Schöner Stil. Hydria. An der Vorderseite in edelster Zeichnung eine Frau, die auf einem Stuhl mit geschweifter Lehne nach r. sitzt und auf die von oben ein Eros zufliegt. Sie erhebt die L. wie staunend gegen eine Dienerin, die von r. mit einem Kästchen naht. L. hinter der Mittelfigur stehende Frau en face, in der L. einen Kalathos, in der R. ein Kästchen haltend. Links neben ihr und ihr zugewandt ein Reiher. H. 0,325. Alopeke bei Athen. — Hydria mit der Darstellung von fünf Musen. Vorderseite: r. eine Muse nach l. (auf einem nicht angedeuteten Felsen) sitzend und die Lyra stimmend. Ihr sieht eine zweite stehend mit aufgestütztem l. Beine zu. L. am Rand spielt eine stehende Muse nach r. gewandt auf einem *τρίγωνον*. Zu beiden Seiten dieser Mittelgruppe unter dem r. Henkel eine nach l. sitzende Flötenspielerin, vor der das Flötenfutteral hängt, unter dem l. Henkel eine nach r. sitzende, jetzt aber fast ganz zerstörte Figur. H. 0,285. Alopeke bei Athen.

Kleiner Krug mit runder Mündung. Rings um die obere Hälfte des Bauches in gelber Farbe auf dem schwarzen Vasenfirniss die Inschrift ΔΕΜΟ-ΣΙΟΝ. H. 0,09. Athen. — Glockenförmiges Geräth, unten am breiteren Ende offen und mit einem grossen rundbogenförmigen Ausschnitt an der einen Seite des Glockenmantels versehen. Im Scheitel ein kleines Loch. (Lampenschirm?) Bemalt ist das Geräth mit Ranken, Palmetten und einem Vogel in schwarzer Farbe auf dem gelben Thongrunde, jedoch offenbar in gänzlich freiem spätem Stil. H. 0,31. Aus Smyrna. — Geräth in Form eines Stirnziegels, d. h. eines halbirten liegenden Cylinders, der an der einen Seite geschlossen, an der anderen offenen etwas ausgeschweift ist. Für die Form vgl. Benn-

dorf Gr. u. sicil. Vasenbilder S. 71. Rothe Figuren und Ornamente freien Stils auf schwarzem Grunde. Im Rund auf der geschlossenen Stirnseite: Frauenkopf im Profil nach r. An den Langseiten des Halbcylinders: oben eingeritztes Schuppenornament; an den Seiten A: Mädchen mit Alabastron in der L. rechtshin sitzend zwischen zwei ihr zugewandt stehenden Jünglingen, von denen ihr der eine einen Beutel reicht; B: Mädchen in den Mantel gehüllt steht nach l. zwischen zwei ihr zugewandten Jünglingen mit Mänteln und Stäben. L. 0,265. Athen.

Teller mit polychromer Malerei auf weissem Grunde. Mittelbild schwarz grundirt: eine weissgemalte bekleidete Frau eilt nach l. mit zwei Kränzen in den Händen. Haare gelb; Kränze gelb mit weissen Blättern; rothe Gewandsäume; freier, flüchtiger Stil. Rings um das Mittelbild abwechselnd rothe und blaue Blätter mit weissen Rändern und Mittelrippen, die in Form und Stilisirung ganz an die Blätter erinnern, welche auf die Kymatien dorischer Ordnung aufgemalt zu sein pflegen. Zwei Löcher im Rand zum Aufhängen. Dm. 0,185. Atalante.

C. Terracotten.

Tanagra. Nachbildung eines primitiven, brettartigen, sitzenden Idoles mit Kalathos und Rosette über dem roh vogelartig gebildeten Gesichte. Statt der Arme nur winzige Stümpfe. Bemalt mit Zickzack- und Halbkreislinien in Dunkelbraun und Roth. In der Ohrengegend, über den Armstümpfen und unter dem bankartigen Sessel sind kleine Löcher eingestochen, die theils zur Anheftung von Schmuck und Attributen, theils zur Befestigung des Idols selbst gedient haben mögen. H. 0,19. — Stehende weibl. Gestalt vollendeten Stiles, im Gewandmotiv der Münchener Eirene verwandt. Rechtes Standbein; Sandalen. Der l. Arm gehoben (sceptertragend?), der r. gesenkt. Hände und Kopf abgebrochen. Mit dem viereckigen, profilirten Sockel zusammen 0,245 h. — Weibl. Köpfchen mit über der Stirn geknüpftem Kopftuch und rosettenförmigen Ohrringen (war fälschlich der vorhergehenden Statuette aufgesetzt).

Atalante. Hydrophore. Stehendes Mädchen in Doppelchiton, auf dem Haupt eine Hydria tragend, die sie mit der R. an dem einen Seitenhenkel gefasst hat. Die L. hängt herab. Rosa Gewand mit breiten schwarzen Säumen. Um den r. Oberarm ein Armband. Gut erhaltene Farben. Mit der cylindrischen Basis 0,216 h. — Athen. Mädchen in langem Chiton mit einer Gans in den Armen nach l. (vom Beschauer) schreitend. (Füsse mit der Plinthe, r. Hand und Rücken restaurirt.) Am Kopftuch Reste rother Farbe. H. 0,123.

Pergamon. Todter jugendlicher Krieger mit kegelförmigem Helm, auf seinem Schilde, den er am l. Arme hält, liegend. Die Fleischfarbe, das Rosa am Schurz, das Blau an Helm und Schild, das Dunkelgrün des Erdbodens gut erhalten. Unregelmässig ovale Basis. L. 0,102. — Kämpfergruppe in anscheinend knabenhaften Formen. Der eine Kämpfer, nackt bis auf die Chlamys, ist ins r. Knie gesunken und deckt sich mit einem ovalen Schilde, der eine starke Mittelrippe hat. In der R. hält er ein Schwert. Sein Gegner, ebenfalls mit Ovalschild, kommt von r. her und holt mit dem Schwert in der R. zum Schlage aus. Profilirte unregelmässig rechteckige Basis. H. 0,77; Br. (Fragm.) 0,98. — Kleinasien. Jugendlich männlicher Kopf, etwa zweidrittel-lebensgross mit einem Lorbeerkranz um das kurzgelockte Haar. Wohl von einer Bildnissfigur ohne beabsichtigte Porträtähnlichkeit, vielleicht schon aus römischer Zeit. Unter dem l. Auge Rest von Fleischfarbe. H. 0,206.

Curti. Karikatur eines silenähnlichen Mannes, mit schmunzelndem Gesicht und grossem Bauch, in den Mantel gehüllt dastehend. H. 0,137. — Pompei. Bärtiger Götterkopf mit der *corona tortilis* und langen über die Schulter herabhängenden Bandenden. Fragment. — Tarent. Fünf männl. und weibl. Köpfe, und die Form zur Vorderseite einer stehenden weibl. Gewandstatuette mit der in den nassen Thon eingeschriebenen Fabrikantenmarke NIKΩNOC·

D. Bronzen.

Der Hauptankauf bestand in einer 0,95 m. hohen Bronzeherme mit dem Doppelkopf eines lächelnden, pinienbekränzten Satyrjünglings und eines ebenfalls lächelnden epheubekränzten Satyrmädchens. Ersterer hat über die Brust eine feinciselirte Nebris geknüpft, letztere ein gestreiftes Gewand. Hermenköpfe, die offenbar aus derselben Form stammen, finden sich im *Mus. Borb.* X Taf. 13 abgebildet. Unser Exemplar stammt ebenfalls aus einer Vigne in der Nähe von Pompei und zeigt die schöne blaugrüne pompejanische Patina. Seitlich durchgestemmte Löcher im Schaft weisen darauf hin, dass die Herme den Theil eines Gitters bildete. Unter dem Fuss findet sich das Versatzzeichen + III. Vgl. C. I. L. X p. 1002 n. 8338.

Die in dieser Zeitschrift 1881 Taf. 2 abgebildete weibl. Figur aus Kalavryta. — Archaische

Statuette eines nackten, stehenden Jünglings, der die mit den Faustriemen umwundenen Hände mit abgewandter Handfläche (anbetend?) emporstreckt. Peloponnes. H. 0,095. — Klappspiegel mit herrlich ausgeführtem und tadellos erhaltenem Reliefkopf der Aphrodite (Profil nach r.), im Stile etwa des 4. vorchristl. Jahrhunderts. Dm. 0,117. Korinth(?). — Schloss und Beschläge eines Kästchens. Griechenland. — Glatter runder Spiegel mit einfachem Griff. Todi. — Griffartiges Geräth mit halbbarbarisch stilisirten Löwenköpfen, in dessen Mitte eine nackte Apollofigur spätrömischer Arbeit steht. Die L. hängt herab, die R. hielt, nach einem Ansatz an dem allein erhaltenen Oberarm zu urtheilen, einen Bogen. In München erworben.

E. Gemmen und Edelmetalle.

Chalcedonscarabäus mit dem Bilde eines (auf dem Abdruck) nach r. schreitenden nackten Kriegers in feinstem archaischem Stile. Er ist mit Helm, Rundschild und Lanze ausgerüstet, welche letztere er wagrecht trägt. In Athen erworben. — C. 20 dünne viereckige Goldplättchen und Goldstreifen mit hoch alterthümlichen gestanzten Reliefs aus einem korinthischen Grabe. Man unterscheidet: Theseus (n. r.) im Kampfe mit dem Minotaurus während Ariadne hinter ihm steht; ein Zweigespann mit Krieger und Wagenlenker nach l. fahrend; einen nackten Mann, der nach Art der persischen Artemis zwei Löwen gepackt hält etc. — Zwei kleine goldne Ohrgehänge in Ringform mit Stierköpfen. Orvieto. — Ovale Siegelplatte eines Silberringes: säugendes Weib (Isis?), auf einem sphinxgeschmückten Throne nach l. sitzend. Palästina. — Silberner Siegelring mit unbärtigem Kopf en face. Potenza. — Ueber 80 Gipsabdrücke von sogen. Inselgemmen ältester Epochen, aus dem Britischen Museum.

F. Verschiedenes.

Bleibarren mit dem Stempel CAESARIS · AVG und der eingeschnittenen Gewichtsbezeichnung CVII. Gefunden in Flumini Maggiore auf Sardinien. C. I. L. X p. 957 n. 8073, 1 und Zusatz p. 1002. Geschenk des Ingenieurs Herrn H. C. Marx in Iglesias. — Glasflasche im Alten Rhein bei Xanten ausgebaggert. — Rumpf eines weibl. Püppchens aus parischem Marmor. H. 0,135. Athen.

Berlin. Georg Treu.

ERWERBUNGEN DES BRITISCHEN MUSEUMS IM JAHRE 1881.

Auszug aus C. T. Newton's Bericht an das Parlament.

Kalkstein-Statuette des Herakles auf einem Felsen sitzend, über welchen das Löwenfell gebreitet ist. Seitwärts an der Basis der Name des Bildhauers Diogenes, vorn der des Dedicanten Sarapiodoros Artemidoros' S. Gefunden an der Stelle von Sennacherib's Palast zu Kouyunjik.

Kylix mit Innenbild. Athene und Hephaistos, die Pandora formend; die Namen der Dargestellten beigeschrieben. Haar und Gewänder braun und roth gemalt, mit Zusatz von Gold; das Fleisch mit feinen Linien auf den weissen Grund gezeichnet. Die Zeichnung, obwohl leise archaisch, ist meisterhaft, die Farben harmonisch verbunden, die Erhaltung vorzüglich. Gefunden 1828 in Nola. Abgeb. Lenormant und De Witte *El. cér.* III pl. 44.

Wandbild aus Herculaneum: Glaukos eine Seekuh durch die Wellen führend; links Rest einer zweiten Meeresgottheit. Früher in der Sammlung des Dr. Mead. Abg. Turnbull *Ancient paintings* pl. 26.

Terracotten. Betrunkener Greis, einen Korb an der Linken. — Form einer dionysischen Maske. — Aus Tanagra: Silen auf einem Felsen sitzend, ein Weinschlauch zwischen seinen Beinen; auf dem Felsen eine kleine Herme des Dionysos. Vgl. *Gazette archéol.* 1878 pl. 33. — Kleine Figur der Demeter, an ihrer Seite eine Weizengarbe. — Sitzende weibl. Figur, in beiden Händen eine Taenie haltend. — Junger Mann mit Petasos und Chlamys, auf einer vierseitigen Basis sitzend.

Bronze. Schnellwaage, aus Smyrna; eine zweite und ein Bleigewicht in Form einer Melone, aus Catania.

Geschnittene Steine. Sarder-Scarabäus: Krieger einen niedergefallenen Krieger erschlagend; die Fassung bilden zwei goldene Delphine. — Amethyst: Zeichnung auf beiden Seiten, ein Opfer an Dionysos darstellend, in goldener Fassung, mit Zapfen und Ring zum Anhängen. — Sardonyx: Hermes eine Börse haltend; zur L. ein Hahn, zur R. ein Gefäss und ein Stern. — Smaragd: Aphrodite die Sandale anlegend. — Plasma: 1) Knabe, einen Hasen über einen Hund haltend; 2) Sphinx

einen jungen Mann angreifend; die drei letzteren Steine in goldene Ringe gefasst.

Elfenbeinerne Theatermarke; auf der Vorderseite in Relief Kopf des Helios mit Strahlenkrone, auf der Rückseite die Inschrift

II
ΗΛΙΟϹ
Β

Stück alten griechischen Leinens, mit Farbspuren. —

Cyprische Alterthümer. Aus Engomi, vermuthlich dem alten Salamis. Verschiedene Schmuckgegenstände von Gold, auf dem Kasten eines Ringes eingeschrieben ΕΠΑΓ. — Silberner Löffel. —

ΑΘΩ

Verschiedene geschnittene Steine, darunter 1) Hermes, eine Seele zum Hades geleitend; 2) Zeus thronend; 3) Fisch, Palmenzweig, Ameise. — 35 Statuetten oder Fragmente solcher aus Thon, darunter eine Athene Parthenos, Helm und Schild haltend; abg. *Journ. of hellen. studies* 1881 pl. 16. — 25 Thongefässe; ein Henkel mit Inschrift; 3 Thonklappern, davon 2 in Form von Ferkeln, eine in Form eines Eies; 18 Thonlampen mit Reliefs, eine beschrieben ϹΩΤΗΡ, eine andere ΓΑΙΟΥ. — 6 Fragmente einer beschriebenen Bleiplatte.

Aus Larnaka, ehemals Kition. 8 Porcellan-Amulete in der Form ägyptischer Sinnbilder, welche wahrscheinlich an einem Halsband aufgehängt waren. Abg. in der Zeitung *Graphic* vom 25. Decbr. 1880. — 6 Thongefässe und zwei Fragmente eines bemalten.

TARENTINER TERRAKOTTEN
IM AKADEMISCHEN KUNSTMUSEUM ZU BONN.

(Tafel 13. 14.)

Im *Bullettino dell' Instituto* von 1881 S. 196 giebt Helbig kurzen Bericht über grosse Funde von Terrakotten, welche um den Anfang des Jahres 1881 in Tarent gemacht worden sind. Nachdem zuerst Einzelne mit gutem Erfolge gegraben, übernahm Luigi Viola im Auftrage der Regierung die planmässige Ausbeutung der Fundstelle und fand noch eine Zahl von etwa zwanzigtausend Stück Terrakotten, so dass die Gesammtsumme sich auf fünfundzwanzigtausend schätzen lässt. Leider ist von diesen reichen Funden bis jetzt nichts bekannt geworden: Viola nennt *Notizie degli scavi* 1881 S. 434 diese '*frammenti*' nur kurz, ein *Gazette archéologique* VII 1881/82 S. 53 verheissener Bericht Lenormant's steht noch aus. Bei dem Interesse jedoch, welches diese in so überraschender Menge zu Tage gekommenen Denkmäler beanspruchen dürfen, schien es richtig, wenigstens die im Nachstehenden beschriebene Sammlung der allgemeinen Kenntniss zugänglicher zu machen.

Dieselbe befindet sich im Besitze des Bonner akademischen Kunstmuseums und zählt im Ganzen 77 Stück, welche gleichzeitig aus einer grösseren Masse von etwa 270 ausgewählt und erworben werden konnten. Die ganze Menge ist damals (Herbst 1880) von meinem Freunde Ferdinand Dümmler mit mir gemeinsam beschrieben und skizzirt worden, so dass ich wenigstens im Stande bin, einen Ueberblick über die ganze Sammlung und die Zahlenverhältnisse der einzelnen Formen zu geben. Ich werde bei der Beschreibung die jetzt in Bonn aufbewahrten Exemplare von den andern durch Beifügung ihrer betreffenden Nummer in Klammern unterscheiden.

Die Stücke sind durchgehends aus nur einer Form gepresst, und daher von verhältnissmässig geringer Erhebung. Bei den ältesten Exemplaren ist die flache Form ganz mit Thon gefüllt und hinten einfach glatt gestrichen worden. Später wird nur eine geringere Menge Thon mit den Fingern in die Form gedrückt, so dass die Terrakotte von einer anfangs dickeren, bald immer dünneren Platte gebildet wird und also hinten offen bleibt. Diese Oeffnung wird dann später wieder durch eine dünne glatte Thonplatte geschlossen, woraus sich endlich der Gebrauch vollständig runder Darstellung entwickelt, bei welcher jedoch noch oft die Rückseite vernachlässigt wird. Ich nehme die zweite dieser Herstellungsarten als die gewöhnliche an und werde nur die von ihr abweichenden besonders bemerken.

Den einfachsten und, sowohl im Stil als in der Technik, alterthümlichsten Eindruck macht die mehrfach wiederkehrende Darstellung eines gelagerten

1

unbärtigen Mannes von mässiger Grösse. Er liegt, den linken Ellenbogen auf ein Kissen aufgestützt, das linke Bein gerade ausgestreckt, das rechte im Knie gebogen, die rechte Hand auf dies Knie gelegt, ruhig da. Der Mantel bedeckt den ganzen Unterkörper, mitunter auch die linke Schulter, wie es scheint; die linke Hand hält eine Schale. Das Haupt ist schmucklos. Das S. 286 abgebildete Exemplar (1) ist 0,17 m lang; die rechte untere Ecke fehlt. Spuren weisser Deckfarbe beweisen den auch ohnehin vorauszusetzenden Farbenschmuck[1]).

Neben elf grösseren und kleineren Bruchstücken derselben Darstellung zieht ein Exemplar (2) unser Augenmerk durch den Umstand auf sich, dass es wahrscheinlich in grösserem Zusammenhang verwendet war. Ein dem ersten durchaus gleiches Stück ist fertig ausgeformt auf eine Thonplatte von etwa 0,015 Dicke aufgelegt worden. Auch diese war schon vorher geformt: unterhalb des Mannes zeigt sich eine Art architektonischen Abschlusses; der Grund ist verschieden hoch, ohne dass sich etwas bestimmtes erkennen liesse. Um so deutlicher ist die nachträgliche Zusammenfügung der einzeln ausgeformten Theile zu beobachten. Vielleicht war am Fussende des Lagers eine sitzende Frau dargestellt, wie wir dies auf späteren Reliefs (siehe unter Nr. 17 ff.) finden werden.

Ein Fragment solcher Darstellung (3), wenn auch in kleineren Maassen und schon etwas späterem und nachlässigerem Stile, zeigt eine etwa 0,12 hohe, einfach dasitzende weibliche Gestalt. Die Hände ruhen auf den Knieen. Die Kleidung besteht aus dem langen Gewande und einem über den Kopf gezogenen Mantel. Dass dies Stück ebenso wie ein zweites ganz gleichartiges wirklich einer solchen Gruppe angehört hat, beweist ein unten rechts ansetzendes Fragment von etwa 0,04 Länge, welches kaum zu etwas anderem gehört haben kann, als zu einer Kline. Die ganze rechte Seite der Gestalt wie auch die linke bis zum Ellenbogen zeigt den ursprünglichen Rand. Ausser weisser Deckfarbe findet sich Gelb am Haar und an der linken Brust, Rosa an der Kline.

Der verhältnissmässig geringen Grösse dieser vorausgesetzten Gruppe gegenüber zeigt uns ein anderes Bruchstück (4) grössere Maasse und etwas abweichende Form. Es ist der Oberkörper eines gelagerten Mannes, etwa um ein Viertel grösser als der erste (das Erhaltene ist 0,12 hoch), aber von ziemlich gleichem Charakter. Das Haar ist etwas eingetheilt und fällt in je drei langen Locken auf die Schultern herab. In der Rechten hielt er die Schale, die Linke scheint ins Gewand geschlagen zu sein.

Ein anderes Bruchstück (5), ebenfalls Oberkörper, von geringerer Grösse (erhaltene Höhe 0,075) zeigt den Gelagerten mit einem Rhyton in der linken Hand und mit etwas belebtem Haar, sonst, auch in der Technik, 1 ganz entsprechend.

Die weitere Entwickelung dieser einfachen Vorstellung des gelagerten Mannes mit Trinkgefäss besteht neben der allmähligen Erweichung der harten archaischen Formen besonders in der Zufügung verschiedenartigen Schmuckes. Das hier abgebildete Exemplar (6), 0,18 lang, zeigt in der gesammten Haltung einen Fortschritt vom Eckigen zum Leichten, Natürlichen, sowie den Versuch dem Gesicht eine volle Form, dem Gewand einige Mannigfaltigkeit zu verleihen. Der linke, jetzt verlorene Unterarm, der wieder eine Schale gehalten haben wird, muss stark aus der Reliefffläche hervorgetreten sein. Der Schmuck, bestehend aus

6

[1]) Diese wie die meisten anderen Zeichnungen, welche natürlich nur den Anspruch machen, die Motive zu veranschaulichen, verdanke ich der bereitwilligen Hülfe meines Freundes Franz Winter. Die Abbildungen auf den beigegebenen Tafeln sind phototypisch nach den Originalen hergestellt.

einer Reihe von diademartig angeordneten Kugeln, in der Mitte noch durch eine jetzt zerstörte Spitze überhöht, ist nicht wie die ganze übrige Gestalt aus der Form gepresst, sondern erst nachträglich aus freier Hand angefügt. Die ursprüngliche Form des Kopfes aber, auf welche diese Verzierung gesetzt ist, war durchaus dieselbe, welche wir bei der ersten Figur fanden. Am Haar findet sich eine kleine Spur von Dunkelbraun.

Ein anderes Exemplar gleicher Grösse zeigt die Gestalt noch in der steiferen Haltung der ersten Stücke; die vor der Brust ruhende Linke hält eine Art Becher. Dieselbe Art des Haarschmuckes findet sich bei einem etwa 0,10 hohen bärtigen Kopfe;

auch hier erscheint derselbe erst später auf das ursprünglich ganz einfache Haar aufgeklebt, ein Umstand, der zeigen kann, wie neben dem unbärtigen gleich von Anfang an der bärtige Kopf ausgebildet war.

Der älteren Art steht in der Form des Gesichtes wieder näher ein unbärtiger Kopf (7) von etwa 0,07 Höhe, den deutliche Spuren eines aus grossen Kugeln bestehenden Kopfschmuckes in diese Reihe verweisen. Das Haar ist zu einer Reihe schematischer runder Löckchen geordnet und braun gefärbt; nur durch braune Farbstreifen sind lange auf Schultern und Nacken herabfallende Locken angedeutet [2]).

Der Schmuck, welcher zuerst nur den fertigen Stücken angesetzt worden war, ist dann auch in die Form selbst übernommen worden. So finden wir es bei dem nachstehend abgebildeten Stücke (8).

8

Der langbärtige, mit hohem Kopfschmuck gezierte Mann ist liegend zu denken, ganz wie die vorher beschriebenen Stücke. In der Linken hält er eine Schale, die Rechte ruhte vermuthlich auf dem rechten Knie. Die Länge des Erhaltenen beträgt 0,17, die des Gesichtes 0,055 [3]).

Etwa anderthalbfach so gross ist ein im übrigen ganz entsprechendes Exemplar (9), dessen grösste Länge 0,20 ist. Ein anderes Stück in gewöhnlicher Grösse weicht nur durch die Haltung der linken, offen an die Brust gelegten Hand ab; auch sind grössere Reste der Kissen und Füsse des Lagers erhalten. Die grosse Verbreitung dieses Typus ergiebt sich aus der verhältnissmässig bedeutenden Zahl von zwölf zugehörigen bärtigen Köpfen. Einer derselben (10), etwa 0,10 gross, zeigt noch Reste von rosafarbiger Bemalung. Auch unbärtige Köpfe mit gleichem Schmucke fanden sich sieben Mal, bei dem einen war noch die Hand mit der Schale erhalten. Wir dürfen also den jugendlichen Kopf

[2]) Helbig *Bullettino* 1881 S. 197 (vgl. 198) spricht von Stücken dieses ältesten Stiles, welche den gelagerten Mann mit einer *χέλυς* zeigen. Die Deutung derselben ist mir unklar, doch kann es kaum Zufall sein, dass sich bei Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2 ebenfalls ein Saiteninstrument in der Hand des Mannes findet. — Bei anderen Stücken dieser Art fand Helbig eine Amphora unten angebracht.

[3]) Da die meisten Terrakotten von einer diesem Maasse (Gesichtslänge 0,05—0,06) entsprechenden Grösse sind, gebe ich diese nur an, wo sie davon stärker abweicht.

nicht etwa von dem bärtigen zu sondern versuchen: beide erscheinen als ganz gleich berechtigt neben einander, und wenn in unserer kleinen Sammlung für einen bestimmten Typus eine der beiden Formen fehlt, dürfen wir dies nur für Zufall halten. Wir werden uns also auch Stücke dem erstbeschriebenen entsprechend bärtig (wie 8) vorstellen müssen; ein Kopf in der Art wie 6 geschmückt, aber mit langem Barte, war zweimal vorhanden, das zweite Mal noch mit Theilen der Brust, der linken Hand und einer Schale, also an 8 und 9 erinnernd.

Eine weitere Entwickelung beginnt dann wieder durch Ausbildung des Kopfschmuckes. Ein bärtiger, im übrigen 10 ganz gleichartiger Kopf (**11**), der auch sicher einer gleichen Form entstammt, hat nachträglich einen grösseren und phantastischeren Schmuck erhalten. Die Kugeln sind bedeutend grösser und dem entsprechend weniger zahlreich, die mittelste ist zu einer Art Rosette gemacht. Darüber erscheint ein ganzer Kranz von Bekrönungen, die der Spitze, wie sie bei 8 erscheint, nachgebildet sind. Obwohl dergleichen nicht ganz selten gewesen sein kann, da sich ein zweites ganz ähnliches Exemplar fand, so ist es doch schwerlich in die Matrizen aufgenommen worden. Dazu war es wohl weder beliebt genug, noch recht geeignet: gefunden hat sich dergleichen wenigstens nicht. Vielmehr erscheint ein jugendlicher Kopf (**12** — abgebildet auf Tafel 13, 4), dessen Formengebung einen kleinen Fortschritt verräth und dessen Haare durch lange Linien wellig eingetheilt und belebt sind, wieder in dem alten Schmucke.

Doch wird auf derselben Stufe der Entwickelung noch ein anderer Putz beliebt, der sich an bärtigen (**13**) wie jugendlichen (**14**) Köpfen findet. Er besteht aus einer breiten Binde, die vorn von einer Reihe länglicher, oben spitzer Perlen überhöht wird. An mittelster Stelle bleibt noch die dreizackige Spitze, von deren Fusse schmalere Bänder ausgehen, welche, in der Gegend der Schläfen wieder an die Binde befestigt, in leichtem Bogen herabhängen und die einfachen Linien der Binde durchschneiden und beleben. Die Ausführung steht

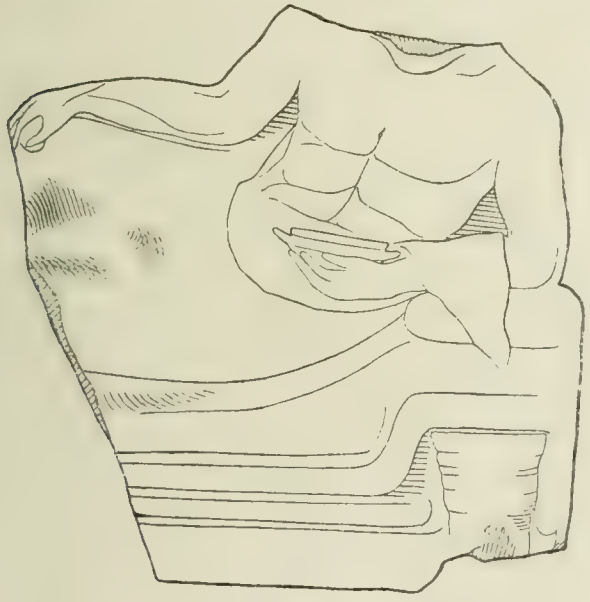
13

den vorigen Stücken gleich; Haar und Bart sind durch vertiefte Linien eingetheilt. Hier zuerst erscheint die Oberlippe bärtig, während sie bei den älteren Köpfen ganz glatt ist. Wir werden dies nicht sowohl für technische Gewöhnung, als für Nachahmung der wirklichen Tracht zu halten haben. Interessant war in dieser Beziehung ein bärtiger Kopf, welcher dem eben beschriebenen bis auf die fehlenden losen Bänder am Schmucke völlig glich: hier erschien noch der alterthümliche lange Kinnbart allein. Da aber die Haare zugleich schon in kurzen Löckchen ausgearbeitet waren, so müssen wir das wohl für einen jener unabsichtlichen Archaismen halten, denen jede handwerkmässige Kunst ausgesetzt ist; im höchsten Maasse natürlich die Bildnerei in Thon, welche jede einmal ausmodellirte Form schon aus Bequemlichkeit so lange festhält als irgend möglich, und kein Bedenken trägt, auch Elemente zu einem Ganzen zu vereinigen, welche uns als verschiedene Stilarten erscheinen. Aber wirkliches Gefühl dafür dürfen wir keinem alten Töpfer zutrauen, und selbst bei Künstlern konnte es sich eigentlich erst ausbilden, als die Kunst schon historisch betrachtet wurde, d. h. als ihre stetige Entwickelung gestört war. Vorher galt jedes Alterthümlichere wohl nur als ein Unvollkommneres, und es nachzuahmen oder gar seinen ‚Stil' auf eigene Arbeiten zu übertragen, lag kein Grund vor. Dagegen scheute sich Niemand, die Errungenschaften der Vorgänger unverändert

beizubehalten, so lange sie nur seinen Ansprüchen wie denen seines Publikums genug thaten.

Der alte Schmuck, wie wir ihn bei 8 sahen, erscheint ein wenig verändert bei dem 0,12 grossen Bruchstücke (Kopf, Brust, Oberarme, linke Hand mit Schale) einer jugendlichen Gestalt (15), die bei kleineren Maassen überhaupt eine gewisse Zierlichkeit anstrebt. Die Haare sind in lange, schlichte Strähne getheilt, die Augenlider hier zum ersten Male ausgearbeitet, während sonst das Auge nur durch eine mandelförmige Erhöhung angedeutet ist. Hier tritt nun an Stelle der Kugeln ein etwas zierlicher eingetheilter Streif. Bei einigen ähnlichen Stücken tritt dann auch an Stelle der dreizackigen Bekrönung eine Rosette.

Dass wir alle diese Bruchstücke einem Typus, dem des gelagerten Mannes, wie ihn das an erster Stelle beschriebene Stück zeigte, zuschreiben müssen, unterliegt wohl keinem Zweifel; Stücke wie 8, 9 und 15 erlauben in keinem Falle eine andere Ergänzung. Ein grösseres Stück dieser Darstellung



16

(16), im Stile ganz den letztbeschriebenen Exemplaren gleich und unbedenklich zu ihnen zu rechnen, zeigt die vorstehende Abbildung. Die Grösse ist etwa 0,16 nach jeder Ausdehnung. Die Haltung des dargestellten gelagerten Mannes entspricht aufs genaueste dem ersten Stück. Der r. Arm ruht auf dem Oberschenkel und Knie, die Linke hält die Schale, der l. Ellenbogen stützt sich auf ein Kissen. Etwas klarer als auf den früheren Exemplaren ist die Kline mit ihren Decken und Kissen angedeutet. Ausser Resten weisser Farbe an Decken und Gewand finden sich bedeutendere Spuren dunkelrother Bemalung an Brust, Armen und Händen.

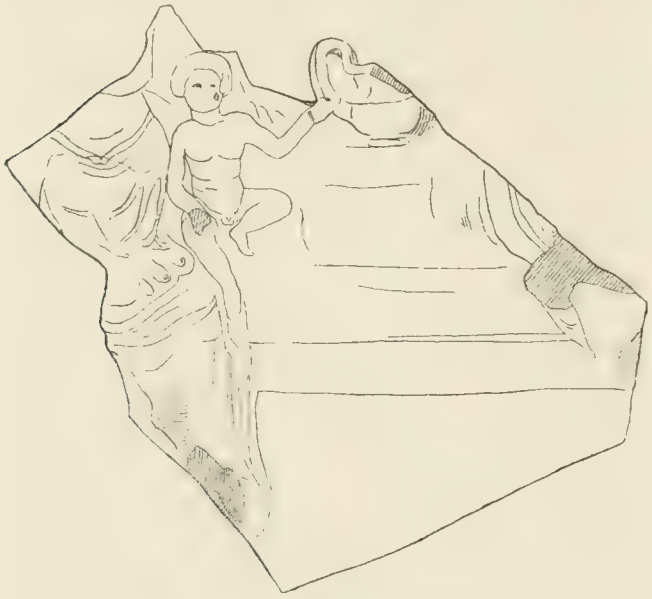
Es ist nicht wahrscheinlich, dass diese und ähnliche Stücke sich allein auf die Darstellung des liegenden Mannes beschränkt haben sollten. Wir werden bei einer Zahl von ihnen die sitzende Frau hinzudenken müssen[4]), die wir unter 3 nachwiesen. Denn dass diese Gruppe häufig dargestellt wurde, beweist ihre Verwendung in einem etwas jüngeren und vorgeschrittenen Stile. Leider sind es auch hier wieder nur Bruchstücke, die uns zu Gebote stehen, aber sie lassen doch eine sichere Wiederherstellung des Typus zu. Eines derselben (17) zeigt uns den Mann in der gewöhnlichen Lage, die Schale in der Linken. Nach seinem r. Unterarm

17

greift mit beiden Händen ein lebhaft bewegtes Kind, das wir wohl von der Mutter gehalten den-

[4]) Helbig *Bullettino* 1881 beschreibt die Gruppe eines bärtigen oder unbärtigen Mannes auf der Kline mit der sitzenden Frau. Das Haupt des Mannes ist mit einer 'Stephane' oder mit Rosetten und Palmetten geschmückt, das der Frau mit dem Mantel oder einer Stephane bedeckt.

ken müssen. Die Grösse des Erhaltenen beträgt etwa 0,16. Am unteren Theile der auffällig geformten Kline Spuren von Hellgelb. Ein zweites Bruchstück (18), etwa 0,20 gross, zeigt uns wieder



18

das Kind, diesmal auf dem Lager sitzend, links davon die Mutter. Von dem gelagerten Manne sind nur die Beine erhalten. Das Kind greift mit der l. Hand nach dem Henkel eines gewaltigen Kantharos, den andern Henkel desselben fasste, wie ein drittes Fragment (19) lehrt, der Mann. Dies

19

Bruchstück zeigt uns den Oberkörper der Frau, den Kopf des Kindes und den Kantharos mit den beiden Händen. Die Frau ist mit reichem, faltigem Gewande bekleidet; über den Kopf, welchen eine Binde zu zieren scheint, hat sie den Mantel gezogen. Die Grösse des Erhaltenen ist etwa 0,10. Am oberen Rande des Gewandes findet sich eine schwache Spur von Hellblau, am Kopfe des Kindes von Rothbraun. Das Stück ist auf der Rückseite durch eine ebene Thonplatte geschlossen. — Bei einem andern entsprechenden Stück war der Kantharos bis auf den einen Henkel weggebrochen, dagegen war der Körper des Kindes noch zum Theil erhalten. Ganz ähnlich ist endlich ein viertes Stück (20), etwa 0,11 hoch, welches den Oberkörper der Frau und das Kind zeigt. Hier jedoch fehlt wieder

20

der Kantharos wie bei 17, wofür der Mann in der Linken die Schale gehalten haben wird, während er mit der Rechten den l. Oberarm des Kindes fasst. Auch von diesem Typus fanden sich weitere Spuren in vier mehr oder minder deutlichen Bruchstücken.

Abgesehen von geringen Verschiedenheiten gehören alle diese Bruchstücke zu einer und derselben Darstellung: neben dem gelagerten Mann sitzt die Frau mit dem Kinde. Dass bei einigen Stücken Kind und Mann den Kantharos halten, bei andern der Mann die Schale, erscheint nebensächlich und rein formal.

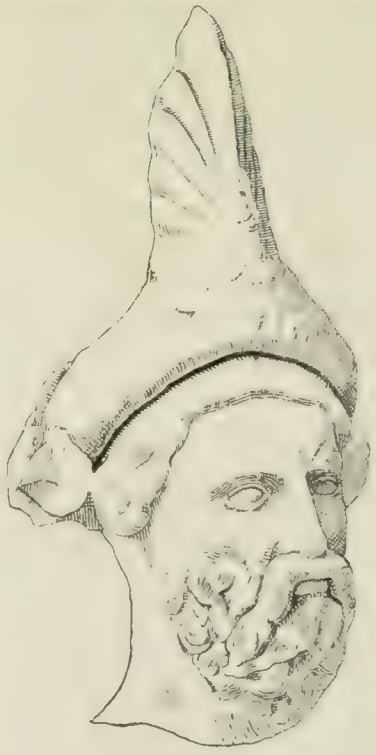
Aber auch ohne das Kind erscheint die Gruppe, wie wir schon nach Analogie von 3 vermuthen konnten. Dies lehrt uns das 0,12 hohe Bruchstück einer gerade dasitzenden Frau (21) von genau ent-

sprechender Form. Das Haar ist zu kleinen Locken geordnet, der Mantel ist über das Haupt gezogen, fällt über die l. Schulter und den l. Arm herab und scheint auch den Unterkörper zu verhüllen. Der l. Arm ist etwas gekrümmt und hält etwas Rundes, wohl einen Granatapfel; der r. hängt unthätig herab. Am Haar Spuren von Gelb. — Zwei weitere ähnliche Exemplare und acht zugehörige Köpfe zeugen von der verhältnissmässig grossen Verbreitung dieser Darstellung, obwohl die einzelnen Köpfe natürlich ebensowohl zur Gruppe mit dem Kind gehören können.

Einen weiteren Fortschritt können wir dann wieder in dem Kopfputz der Männer beobachten; da grössere Bruchstücke fehlen, leider nur in diesem. Auf einer Kunststufe, welche strenger erscheint als die zuletzt besprochene Gruppe und sich durch sorgfältige Ausführung der Einzelheiten auszeichnet, finden wir einen jugendlichen (22) wie auch einen bärtigen Kopf (23), geschmückt mit einer breiten Tänie, über die sich ein Kranz mit aufgesetzten perlenartigen Spitzen lagert. Bei dem bärtigen Kopf (abgebildet auf Tafel 13, 2) fehlen diese letzteren in der Mitte, ohne dass eine Spur von Zerstörung ihr ehemaliges Vorhandensein wahrscheinlich machte. Beiden Köpfen gemeinsam ist das Streben nach Zierlichkeit im Einzelnen bei würdevoller, ansehnlicher Anlage des Ganzen. Die Haare fallen in langen, sorgfältig ausgearbeiteten Locken bis auf die Schultern; die Augenlider sind genau ausgearbeitet (vgl. 15); der bärtige Kopf ist oben und hinten durch glatte Platten geschlossen (vgl. 19). Zu dem unbärtigen Kopfe fand sich eine ziemlich genaue Wiederholung, jedoch nur mit Binde und Kranz.

Zur reichsten, und bei aller Phantasie geschmackvollen Form wird dann dieser Schmuck dadurch entwickelt, dass auf die einfache Unterlage von Binde und Kranz grosse Rosetten rechts, links und in der Mitte aufgelegt werden; von den beiden äusseren her fallen die breiten Enden der Binde lang auf die Schulter herab, die mittlere wird durch eine Palmette gekrönt. Sowohl für jugendliche als für bärtige Köpfe sind Beispiele der Art vorhanden. Der bärtige (25) zeigt Farbspuren: Rosa an der Rosette rechts und der Brust, Braun im Haar. Der jugendliche (24), im ganzen etwa 0,15 lang, ist hinten glatt geschlossen. Seine Zugehörigkeit zu dem Typus des gelagerten Mannes beweist dieser auf Tafel 13, 5 abgebildete Kopf durch die zugleich erhaltenen Theile der Brust zur Genüge. Ausser einem weiteren, diesem fast genau gleichen Stück, fanden sich 16 entsprechende Einzelköpfe des jugendlichen, elf des bärtigen Typus, die deutlich für die grosse Verbreitung dieser in der That gelungenen Form sprechen.

Nur als technische Vervollkommnung könnte es erscheinen, dass in weiteren 8 Exemplaren der ersteren, 7 der zweiten Art die Köpfe ganz rund gearbeitet sind, wozu die Gewohnheit die Rückseiten zu schliessen, allmählig führen musste. Doch beweisen einzelne dieser Stücke durch ein gewisses Uebermaass im Schmuck ihre spätere Entstehungszeit. So ein im übrigen sehr fein ausgeführter jugendlicher Kopf (26), abgebildet auf Tafel 14, 3, dessen beide Rosetten (in der Mitte hatte er nur eine jetzt zerstörte Palmette) von so unverhältniss-



27

mässiger Grösse sind, dass jede einzelne fast der des Gesichtes gleich kommt; auch die Bänder waren den Resten nach zu schliessen, fast eben so breit. Ein bärtiger Kopf dagegen (**27** — abgebildet S. 298), auch mit nur zwei Rosetten geziert, trägt eine Palmette, die fast seiner eigenen Länge gleichkommt, während zugleich dem Antlitz schon einigermaassen jene Würde mangelt, welche die früheren Stücke auszeichnet. Noch mehr ist dies bei zwei weiteren, übrigens auch schlecht erhaltenen Stücken (**28. 29**) der Fall, bei welchen das trotz des Vollbartes stark zurückweichende Untergesicht den Eindruck einer gewissen Alltäglichkeit hervorbringt. Möglicherweise ist dies hier beabsichtigt. Unzweifelhaft ist der Versuch ein Porträt zu bilden bei einem anderen jugendlichen Kopfe (**30**) von sehr viel besserer Arbeit und ziemlicher Grösse (0,10 hoch), der auf Tafel 13, 3 dargestellt ist. Der Schmuck ist zerstört, doch weisen die Reste auf einen 26 und 27 gleichen; das wellige, reiche Haar ist sorgfältig geordnet. Dieser Kopf macht durch die Andeutung eines kurzen Bartes an den Wangen und dem unteren Kinn den Eindruck des Porträts, obwohl in allem übrigen der ideale Typus festgehalten ist. Vollständig individuell erscheint dagegen ein anderer Kopf (**31**), abgebildet auf Taf. 13, 6, bei welchem nur der allgemeine Bau des Gesichtes wie bei 28 und 29 bewahrt ist, während alle einzelnen Formen in flüchtiger aber gewandter Weise mit dem Holze nachgearbeitet sind. Vom Schmuck ist leider nur ein breites Band erhalten.

Interessant ist ein mittelgrosser (0,07 hoher) jugendlicher Kopf (**32**) durch die Verbindung einer verhältnissmässig alterthümlichen Technik im Gesicht und den kurzen runden Löckchen mit dem späten Schmuck: Tänie, Kranz und sehr sorgfältiger Rosette. Auch die ganz runde Ausgestaltung des Kopfes würde auf spätere Entstehung weisen: vgl. zu 14. — Eine ähnliche Verbindung anscheinend heterogener Elemente fand sich noch mehrfach, so ein 8 und 9 gleiches Fragment mit dem Kopfputz von 24 und 25; ein Kopf eben jener alten Art mit Schmuck wie 26; endlich das nachstehend skizzirte Stück, bei welchem auf den alterthümlichen Putz, wie ihn z. B. 8 zeigt, die Rosetten aufgesetzt, und zugleich ein breites Band vorn über den Schmuck gelegt war, eine Verbindung, die sich auch noch bei einem weiteren stark zerstörten Kopfe fand.

Die Aehnlichkeit der Gruppe, zu welcher alle diese Bruchstücke gehört haben, mit den sogenannten 'Todtenmahlen' ist so gross, dass sie sich einem Jeden sofort aufdrängt, und nicht zufällig sein kann. Wir werden also auch diese Thonreliefs zu jenen rechnen und gleich ihnen deuten müssen. Kaum eine Darstellung ist in so vielen Exemplaren auf uns gekommen wie diese: Pervanoglu (Das Familienmahl S. 13 ff.) führt 212 Exemplare auf, ohne die Zahl zu erschöpfen. Neu hinzugekommen sind seitdem ausser den von Dumont *Archives des missions scientifiques, 3. série* III S. 117 ff. und Duhn Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 167 beschriebenen Stücken aus Thrakien und dem Asklepieion in Athen besonders ein Exemplar in Terrakotta[5]) (*Bullettino* 1879 S. 10, Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2) und die Reliefs aus Sparta, Athenische Mittheilungen II 1877 Taf. 20—24 und S. 203 ff. IV 1879 Taf. 7, 8 S. 161 und 293 ff. VII 1882 Taf. 7 S. 160.

Es ist bekannt, wie weit bis jetzt die Ansichten über die Deutung dieser Reliefs auseinander gehen. Gegenüber dem Versuche, die Dar-

[5]) Während Castellani, in dessen Besitz es sich befindet, zuerst als Fundort Tanagra angab, hat Fröhner S. 11 Anm. 1 dies als Verwechselung bezeichnet (*'il y a eu confusion'*) und sie Kleinasien zugewiesen. Ein anderes Todtenmahl in Thon findet sich in Stackelberg's Gräbern der Hellenen Taf. 68, ein drittes aus Mytilene in der Sammlung Millosicz No. 33 (Archäologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich I S. 20). Vgl. auch *M. d. I.* VI Taf. 59 = Longpérier *Musée Napoléon III* Taf. 90.

stellung aus dem Gräberkultus zu erklären, ist immer wieder ein, und zwar der grössere Theil derselben für Anatheme an Asklepios und Hygieia, und die dargestellten Personen demgemäss für diese Götter angesehen worden. So fasst Welcker A. D. II S. 232ff. alle Stücke, welche ein Opfer zeigen als Anatheme an Asklepios, alle in denen der Mann den Polos trägt, als solche an Serapis; und auch Dumont, welcher einem Theile dieser Reliefs die gebührende Stelle anweist (*Revue archéologique* XX 1869 S. 233ff.), hält doch für den weitaus grössten Theil die Deutung auf Asklepios fest (S. Girard *L'Asclépieion d'Athènes. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome,* Heft 23 S. 104). In neuerer Zeit hat besonders Alfred von Sallet (Zeitschrift für Numismatik V 1878 S. 320 — auch als Sonderdruck 'Asklepios und Hygieia' — IX 1882 S. 168 und X 1883 S. 171; vgl. Weil ebendort VIII 1881 S. 100) auf Grund einiger Münzen von Bizya, Thyateira und Pergamon diese Deutung zu stützen versucht. Dass die 'Todtenmahle' und wohl auch der ganze Heroenkult[6]) zu Asklepios in Beziehung gesetzt worden sind, steht fest[7]), aber ebenso fest steht, dass ausser den Münzen, auf welchen eben Asklepios durch den Schlangenstab bezeichnet ist, kein Monument nothwendig auf diesen gedeutet werden muss. Im Gegentheil hat Conze, Sitzungsberichte der Wiener Akademie XCVIII 1881 S. 551 ein Relief veröffentlicht, welches neben einem der üblichen Todtenmahle Asklepios mit einer Begleiterin stehend zeigt. Dies beweist zur Genüge, dass der gelagerte Mann nicht Asklepios ist[8]). Ich vermag in den Münzbildern nur die neue Anwendung eines längst in anderer Bedeutung ausgeprägten Typus zu erkennen. Denn während die Münzen räumlich (Thrakien, Lydien und Mysien) wie zeitlich (Hadrian und Philippus) nahe zusammenfallen, finden wir das Todtenmahl vom sechsten Jahrh. v. Ch.[9]) bis in die spätesten Zeiten des klassischen Alterthums, von Lykien bis Tarent, von Thrakien bis zum Rhein (wo zahlreiche römische Grabsteine den Typus festhalten), von Attika bis Sicilien. Und so werden wir darauf verzichten müssen, ein im Verhältniss dazu doch sicher vereinzeltes und spätes Vorkommen zur Grundlage der Erklärung zu machen. Dagegen steht die Verwendung einer grossen Zahl dieser Darstellungen als Grabstelen theils durch die Inschriften völlig fest[10]), theils ist sie durch den Fundort höchst wahrscheinlich, und es lässt sich kein unterscheidendes Merkmal auffinden, welches zwänge einen Theil der Steine von dieser Masse abzusondern. Der Polos findet sich auf dem Grabsteine des Epigenes (Kekulé Theseion 64, Pervanoglu Familienmahl 3) und wenn auch Holländer (*De anaglyphis sepulcralibus graecis quae cenam repraesentare dicuntur* S. 12) mit seiner Deutung des ΗΓΕΜΩΝ ΑΡΧΑΓΕΤΗΣ nicht das Richtige getroffen haben sollte, so ist doch die von Sallet gesuchte Beziehung auf Asklepios auch nichts weniger als sicher: der Archegeten gab es recht viele zu allen Zeiten.

Auch die oft dargestellten Adoranten geben uns nicht das Recht von der sepulkralen Deutung abzuweichen. Sie finden sich in Fällen, wo jeder Gedanke an Asklepios ausgeschlossen erscheint, so besonders auf dem Relief bei Gerhard, Antike Bildwerke Taf. 315, 6 (= Montfaucon *Antiquité expliquée*

[6]) Vgl. Athenische Mittheilungen II 1877 S. 245.

[7]) Nur darf das nicht aus den im Asklepieion zu Athen ausgegrabenen Todtenmahlen geschlossen werden, wie Girard thut, da dort auch gewöhnliche Grabsteine gefunden sind: vgl. F. von Duhn Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 168.

[8]) Die Analogie, welche Sallet Ztschr. für Numismatik IX 1882 S. 170 Anm. 1 für eine solche doppelte Darstellung derselben Person anführt, und die durchaus nicht allein steht, ist deshalb völlig unzutreffend, weil die alte Kunst wohl dieselbe Person in verschiedenen zeitlich aufeinander folgenden Handlungen zugleich darstellt, wie dort Noah in der Arche und für die Rettung dankend, aber nicht in mehreren ruhigen Lagen oder Stellungen neben einander. — Auch Deneken's Ansicht (*De theoxeniis* S. 34 Anm.), dass hier zwei Heroisirte, einer unter Pluton's, einer unter des Heilgottes Gestalt dargestellt seien, kann ich nicht billigen.

[9]) Vor die fünfzigste Olympiade setzt auch Milchhöfer, Athenische Mittheilungen II 1877 S. 454 die spartanischen Stelen.

[10]) Wenn es auch möglich scheinen sollte, die beiden Anatheme des Heros Eukolos (Arch. Ztg. XXXII 1874 S. 143, XXXIII 1875 S. 48; vgl. Wiener Sitzungsberichte XCVIII S. 553) auf Asklepios umzudeuten, so würden doch Stücke wie Janssen *Grieksche en Romeinsche Grafreliëfs* Taf. 5, 15. 6, 16 (= *C. I. G.* 6950. 3168), Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 164 Anm. 1. Arch. Ztg. XXXIX 1881 S. 295 Anm. 14 oder die Stele des Mikos ebenda S. 294 entschieden dieser Auslegung widersprechen.

III, 1 Taf. 58), welches zwei Männer gelagert zeigt, und auf den spartanischen Stelen Athenische Mittheilungen II 1877 Taf. 20 und 22[11]). Wir werden deshalb nach einer Erklärung suchen müssen, welche auf die Einheit der ganzen Reihe dieser Darstellungen, wie auf ihre Verwendung als Grabschmuck Rücksicht nimmt.

Die Auffassung Zoega's (*Bassirilievi antichi* I S. 42 und 166) und Welcker's (A. D. II S. 232), der auch Letronne (*Revue archéologique* III 1846 S. 8. 214. V 1848 S. 353), Jahn (Leipziger Berichte III 1851 S. 177), L. Friedländer (*De operibus anaglyphis in monumentis sepulcralibus graecis* S. 50) gefolgt sind, dass hier wie auf allen übrigen Grabsteinen ein Bild des täglichen Lebens zu erkennen sei, ist von Holländer S. 19 und Dumont *Revue archéologique* XX 1869 S. 235 zur Genüge zurückgewiesen. Seitdem sind noch die spartanischen Reliefs bekannt geworden, welche ebenso wenig als die älteren, bereits bekannten Darstellungen eine Mahlzeit zeigen, bei welchen die Schlange sich in keiner Weise als 'Hausschlange' fassen lässt[12]),

[11]) Pervanoglu, Das Familienmahl 160 und 199 führt zwei weitere Stücke an, das eine mit zwei Frauen, das zweite mit zwei Männern und zwei Frauen. Leider erlaubt die mangelhafte Abbildung bei Biagi *Monumenta graeca et latina ex museo Jacobi Nanii* S. 97 keinen sicheren Schluss. — Auch das Relief aus dem Asklepieion 93 bei Duhn (Arch. Ztg. XXXV 1877 S. 168) darf man hierher ziehn, insofern die als porträtmässig und ältlich angegebenen Züge der Frau eine Deutung auf Hygieia verbieten.

[12]) Diese Deutung, welche in ihrer weiteren Anwendung zu der Ungereimtheit führt, sich eine wahre Riesenschlange als Hausthier vorzustellen (vgl. die folgende, nach dem Bonner Gipsabguss — Kekulé, Das akademische Kunstmuseum 188 — gezeichnete Skizze eines Berliner Reliefs) oder gar die Haus-

schlange, wie den Haushund, mit auf die Jagd gehen zu lassen (Stephani, Der ausruhende Herakles S. 75), weist Welcker in bei denen endlich die Adoranten zur Genüge den religiösen Sinn der Gruppe zeigen. Das Pferd, dessen Kopf bei dem grössten Theil der 'Todtenmahle' in ein vertieftes Viereck eingeschlossen erscheint und meist als Erinnerung an ein Lieblingsthier oder an den ritterlichen Stand des Verstorbenen gefasst wird, findet sich Athenische Mittheilungen VII 1882 Taf. 7 auf einer spartanischen Stele neben dem Kopfe des sitzenden Mannes in ganzer Gestalt, und erweist sich so als Symbol. Furtwängler hat ebenda S. 163 mit Recht die übliche Deutung aufgegeben, aber ohne Glück auf die alte Ansicht zurückgegriffen, welche das Pferd zu dem Hades *χλυτόπωλος* in Beziehung setzt. Hades ist kein Heros. Viel richtiger wäre darauf zu verweisen, dass das Ross ein Merkmal der Heroen überhaupt zu sein scheint[13]), wie vor andern der reitende 'Heros' der Thraker zeigen kann. Hat aber das Pferd diese Bedeutung, so ist das Pferdehaupt auf den Todtenmahlen ein Grund mehr gegen ihre Erklärung als einfaches tägliches Familienmahl.

Wir müssen also in dem gelagerten Manne den Verstorbenen erkennen, und zwar nicht in seiner

seinen Anmerkungen zu Zoega's Basreliefen S. 78 kurz ab: 'Diese spätrömische Modeschlange dürfen wir aber doch auf einfältiglichen griechischen Grabsteinen nicht zugeben.' In den A. D. II S. 265 hat er sich aber völlig zu der zuvor bekämpften Ansicht bekehrt, ohne seinen eigenen Einwurf zu beachten. Wie eine Art von *locus classicus* wird für jene Sitte überall Casaubonus zu Suetons Tiberius c. 72 angeführt, der aber durchaus nicht bewiesen hat, 'dass es bei Griechen und Römern von den ältesten bis in die spätesten Zeiten ganz gewöhnlich war, sich im Hause Schlangen zu halten' (Stephani S. 63), sondern nur Belege für diese auffällige Gewöhnung in römischer Zeit giebt. Denn Plutarch Alexander 2 wird von ihm falsch auf eine im Hause gehaltene Schlange bezogen, was keineswegs angeht, und durch Lukian Alexander 7 oder das Geschichtchen bei Cicero *De divinatione* 135 nicht wahrscheinlicher wird. Die älteste Erwähnung einer im Haus gehaltenen Schlange ist die Anekdote von Herakleides Pontikos bei Laertios Diogenes V 87, aber gerade diese zeigt, wie selten dergleichen war. Dass man wenigstens durchaus nicht gewohnt war im Hause Schlangen anzutreffen, beweist Theophrast Charaktere 16.

[13]) Nur daraus kann es sich erklären, dass man auch Kinder auf ihrem Grab als Reiter darstellte (Stephani, Der ausruhende Herakles S. 62 Anm. 6); eine 'trockene Symbolisirung des Standes' ist hier ganz unglaublich. — Auch ein Grabstein, wie Le Bas *Monuments d'antiquité figurée* Taf. 110, 2 wo der Pferdekopf neben einem stehenden Jüngling erscheint, zeigt dessen symbolischen Charakter. Ein 'Lieblingsthier' hätte hier doch sicher in ganzer Gestalt dargestellt werden müssen.

ehemaligen Art zu leben, sondern in seinem jetzigen Dasein als Heros. Die Auffassung, welche Stephani im Ausruhenden Herakles mit solcher Breite auseinandersetzt, es sei der Todte in der Seligkeit des ewigen Schmauses dargestellt, hat Holländer S. 22, Dumont S. 239 zurückgewiesen, und sie kann nach Stephani's eigenen Worten (S. 38 und 57) nicht mehr aufrecht erhalten werden, seit Darstellungen dieser Art aus vorchristlichen Jahrhunderten sich gefunden haben. Dagegen hat Holländer S. 27 aus den ältesten ihm bekannten Monumenten, welche kein Mahl zeigen, den Schluss gezogen, der Todte sei dargestellt im Genuss der ihm dargebrachten Opfer[14]), besonders der *νεκύσια*. Diese Ansicht thut der Nothwendigkeit, einen religiösen Grundgedanken für die so häufige Darstellung zu finden, Genüge, leidet aber noch an einer doppelten Schwierigkeit. Der Charakter der *νεκύσια* ist leider nicht recht klar, doch scheint es sich besonders um ein Thieropfer zu handeln: ein solches wird ja auch auf späteren Reliefs oft genug vorbereitet. Die älteren Stücke dagegen, vor allem die spartanischen Stelen, zeigen nichts davon, sondern geben dem Heros nur Schale oder Kantharos in die Hand: er ist also im Genuss einer Weinspende[15]) dargestellt. Andererseits ist nicht wohl abzusehen, weshalb dem ein Opfer geniessenden Heros seine Familie zugesellt worden ist: eine Nothwendigkeit oder auch nur ein Anlass dazu ist nicht vorhanden. Mir scheint daher die ursprünglich zu Grunde liegende Vorstellung diejenige Spende zu sein, welche der Kult des häuslichen Heerdes den Verstorbenen weihte, in welchem jedesmal der zweite Krater beim Familienmahl den Heroen galt[16]). Darin lag der Keim sowohl zu der später beliebten Darstellung des Mahles als auch der Familie in ihrer Gemeinsamkeit, denn es ist kein Zweifel, dass auch die Heroen beim feierlichen Mahle anwesend geglaubt wurden[17]). Mit dieser Vorstellung wurde dann endlich noch das Thieropfer verquickt: andere Verschiebungen der Bedeutung haben Holländer S. 40 und Dumont S. 249 angedeutet.

Es war leider unumgänglich, die vielen Auseinandersetzungen über Todtenmahle noch durch eine, nebenher vorgetragene zu vermehren, da sich sonst die Bedeutung, welche nach meiner Ansicht unseren Terrakotten zukommt, nicht feststellen liess. Die Tarentiner Funde stellen für uns, abgesehen von den spartanischen Stelen, die ältesten Exemplare des 'Todtenmahles' dar, ja sie sind in den frühesten Stücken fast gleich alt wie jene. Sie haben eine besondere Bedeutung dadurch, dass sie eine ziemlich vollständige Reihe bilden und daher Zufälliges sicher auszuscheiden gestatten würden. Es steht demgemäss fest, dass die Todtenmahle uns keinen bestimmten, einzelnen Gott zeigen. Hatte man sich gegenüber dem Schwanken der Todtenmahle zwischen bärtiger und unbärtiger Darstellung des Gelagerten mit dem Hinweis helfen können, dass Asklepios in einzelnen Zeiten und Gegenden als unbärtiger Jüngling aufgefasst worden sei, so ist dergleichen hier unzulässig. Wir finden auf jeder Stufe der Entwickelung von der ältesten Zeit

[14]) Dieselbe Ansicht vertritt Dumont S. 247, wie auch schon Böttticher *Philologus* XVIII 1859 S. 403 und Paciaudi *Monumenta Peloponnesia* II S. 266.

[15]) Das beweist auch der fast immer dargestellte Krater, welcher auch schon auf Terrakotten vorkommt (vgl. Helbig *Bullettino* 1881 S. 198) und der Schenk dabei, der nur bei einem wirklichen Symposion Sinn hat. Deshalb lässt sich nicht gut an die *χοαί* denken. — Milchhöfer Arch. Ztg. XXXIX 1881 S. 293 zieht die in den Athenischen Mittheilungen II 1877 Taf. 25, 1 abgebildete Stele als vollständig gleichartig heran, da Frucht oder Speise an Stelle des Kantharos keinen Unterschied bilde. Das ist doch höchst fraglich. Wenn an jener Stelle die 'Speise' sicher ist, so müssen wir eben an ein Speiseopfer denken, das vielleicht auch bei der Ausbildung des späteren Todtenmahls mit Tisch und Speisen mitwirkte. Die Gaben, welche die Adoranten der spartanischen Reliefs darbringen, könnten auch dahin gehören.

[16]) Kekulé, Das akademische Kunstmuseum 186: 'Die Scene dieses und der analogen Reliefs ist vermuthlich so aufzufassen, dass der Todte durch die Opfergaben, welche er erhält, als an dem Familienmahle theilnehmend gedacht wird'.

[17]) Arrian hatte erzählt, dass die Bithyner Familienglieder, die im Ausland verstorben seien, zum Mahle riefen (Eustathios zu Odyssee I S. 1615, 2) und entsprechendes finden wir in Griechenland (Plutarch Aristeides 21). Die Aehnlichkeit mit den Theoxenien ist zu gross, um nicht die Frage aufzuwerfen, ob etwa diese, die ja fast durchgehends Heroen gelten, nur eine Form des feierlichen Familienmahles seien, das zur Verehrung der gemeinsamen Ahnherren auf eine als Familie vorgestellte Kultgemeinschaft ausgedehnt ist. Dann wäre z. B. Pindar's Einladung zur delphischen Theoxenie zugleich die Aufnahme in die dortige Kult- und Geschlechtsgemeinschaft, die deshalb auch für seine Nachkommen galt (Plutarch *ser. num. vind.* 13).

an die beiden Typen des bärtigen und unbärtigen Mannes[18]) als gleichberechtigt neben einander, und da alle diese Stücke derselben Stadt ihren Ursprung verdanken, so ist keine Möglichkeit dies Schwanken anders zu erklären, als durch die Annahme, es seien Menschen dargestellt, so individuell als dies eben der Stand der Kunst oder des Handwerks gestattete. Zwei Typen, der des jungen und des alten Mannes sind ausgebildet, welche für die ganze Zahl individueller Erscheinungen genügen mussten, und bei der bekannten Neigung der alten Kunst, auch den Einzelnen typisch darzustellen, genügen konnten. Dabei ist eine Anlehnung an die Tracht des täglichen Lebens besonders im Barte offenbar (vgl. zu 13). Nur vereinzelt treten Versuche auf, wirklich individuell zu bilden wie in 30 und 31.

Es ist ferner aus den Stücken 1, 2, 6, 16 und ähnlichen klar, dass der Typus des allein gelagerten Mannes häufig genug vorkam und nicht so sehr Ausnahme war, als es nach seiner sonstigen Seltenheit[19]) scheinen konnte. Ob er aber deshalb auch als der ursprüngliche, erst später erweiterte zu fassen ist, bleibt zweifelhaft. Denn es ist ein Irrthum, dass stets der einfache Typus auch der älteste sei. Es ist nach dem oben Gesagten vielmehr sehr wohl möglich, dass die Anwesenheit des Heroen beim Familienmahl weit wichtiger erschien als seine blosse Verehrung durch Spenden, und dass demgemäss der scheinbar erweiterte Typus in der That der ältere ist[20]). Immerhin geben uns diese einfacheren Darstellungen eine erwünschte Bestätigung dafür, dass nicht das gemeinsame tägliche Mahl den Hauptinhalt der Darstellung ausmacht, ja das Mahl überhaupt nicht nothwendig dargestellt sein muss, so dass hier jede Andeutung einer Speise fehlt, wogegen ein Trinkgefäss, Schale oder Kantharos, in der Hand des Mannes unentbehrlich scheint.

Der phantastische Kopfputz, den man sich doch unmöglich als übliche Tracht denken kann, verbietet ferner sowohl an ein gewöhnliches Mahl zu denken, als er uns nöthigt dem dargestellten Manne eine höhere Würde, die eines Heros, zuzuerkennen. Man wird auch wohl nicht fehl gehen, wenn man eine ähnliche Art Schmuck für die tarentinischen Bestattungsgebräuche voraussetzt.

Der aus 17—20 hergestellte Typus des Todtenmahles mit dem Kinde hat auch sonst Analogien (Pervanoglu 126. 133. 194. 201), doch konnten diese bei ihrer geringen Anzahl leicht als Ausnahmen erscheinen. Das ist jetzt nicht mehr möglich[21]). Dergleichen Darstellungen aber auf Asklepios zu deuten, wird Niemand wagen. Wohl aber werden wir zugestehen, dass in der Anbringung des Kindes sich eine Hinneigung zu der Denkweise zeigt, welche 'das Familienmahl als eine der bezeichnendsten Handlungen eines heiteren Lebensgenusses'[22]), oder besser als sprechendsten Ausdruck für die Einheit der Familie mit dem üblichen 'Abschied' gewissermaassen verschmolz.

Auch vor dem Fehlschluss werden uns die Tarentiner Terrakotten bewahren, als sei in den spartanischen Stelen und ihres gleichen[23]) der ursprünglichere Typus bewahrt, welcher sich mit der Zwischenstufe des Reliefs von Ibrahim-Effendi[24]) zu den späteren Todtenmahlen entwickelt habe. Der Umstand, dass diese letztere Form sich mit der erstgenannten fast gleichzeitig im dorischen Tarent findet, macht die Entwickelung des einen aus dem andern höchst unwahrscheinlich.

Endlich ist zu bedenken, dass unsere Thonplatten doch unmöglich als Grabsteine gedient haben können: das verbietet ihre geringe Grösse wie

[18]) Ja sogar die gelagerte Frau kommt vor: *Bullettino* 1881 S. 198.

[19]) Pervanoglu, Das Familienmahl 12. 108. 109. 118. 147. 177. 184. Judica *Antichità di Acre* Taf. 14, 1. Vgl. Athenische Mittheilungen IV 1879 Taf. 8, 1. 2.

[20]) Sicher würde dies sein, wenn es feststände, dass der Typus des gelagerten Mannes mit der ihm zu Füssen sitzenden Frau zu dem Grundstock der aus Asien nach Griechenland gelangten, fest ausgeprägten Formen gehört habe, und demgemäss Darstellungen wie bei Rawlinson *Ancient Monarchies* I S. 493 (natürlich durch mancherlei Mittelglieder) die formalen Vorbilder des Todtenmahles gewesen seien.

[21]) Auf der Terrakotte bei Fröhner *Terres cuites de l'Asie mineure* Taf. 2 erscheint ein Eros zwischen den beiden Gatten: vielleicht nur eine Umdeutung des sonst dort typisch erscheinenden Kindes.

[22]) Leipziger Berichte III 1851 S. 177. — Vgl. Dumont S. 249.

[23]) Vgl. Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 164.

[24]) Athenische Mittheilungen IV 1879 Taf. 7.

ihre ganze Art. Ob wir sie uns nun als Anatheme denken[25]) oder als Schmuck des Grabes, was wohl mehr für sich hat: wir haben hier eine Parallele zu dem mannigfaltigen Gebrauch, der sonst von dem Todtenmahl gemacht worden ist. Denn dass diese nicht alle als Grabsteine gedient haben[26]) war aus den öfters höchst geringen Maassen (Pervanoglu, Familienmahl 57 ist nur 0,08 hoch) mit Recht geschlossen worden[27]). Welcher Art allerdings ihre Verwendung gewesen, lässt sich mit Sicherheit noch nicht sagen.

Die übrigen Darstellungen, welche sich unter den Tarentiner Terrakotten finden, lassen leider weder die Anordnung zu solchen Reihen, noch eine vollständige Deutung zu, da sowohl die Zahl der Stücke weit geringer ist, als auch die Parallelen mangeln. Es ist in dieser Hinsicht das Meiste von den reichen in Neapel aufbewahrten Funden Luigi Viola's zu hoffen. Ich bin leider nicht einmal immer im Stande gewesen, die vorhandenen Bruchstücke sicher zu ergänzen. Dies trifft gleich ein höchst interessantes Stück (33 — abgebildet auf Tafel 14, 4) von bedeutender Grösse (0,17 hoch). Es zeigt den Oberkörper eines bärtigen Mannes in einem Kopfputz, der völlig dem von 24ff. gleich ist. Auf der Brust scheint die Chlamys zugesteckt zu sein. Der linke Arm erhebt einen runden Schild, die rechte Hand ist in die Seite gestemmt. Die Haltung des Oberkörpers verbietet es, uns den Mann gelagert zu denken: eine starke Schrittbewegung nach rechts würde sie ebenso wohl erklären als eine halb sitzende Stellung[28]). — Ein anderes ganz entsprechendes, nur etwas kleineres und weiter zerstörtes Stück (34) ist bemerkenswerth durch zahlreiche braune Farbspuren an Gesicht und Brust. Hier wird die Chlamys durch eine grosse runde Spange zusammen gehalten. — Ebendahin schien ein unbärtiger Kopf zu gehören, über dessen linkem Ohre ein Theil des Schildrandes erhalten war. Dass auch hier wieder bärtige und jugendliche Köpfe neben einander vorkommen, kann uns nach den früheren Erfahrungen nicht Wunder nehmen. Denn daran wird man doch nicht zweifeln können, dass wir hier eine andere Auffassung der Heroen vor uns haben, eine mehr kriegerische, welche zu der Hülfe, welche ihre in Mythus wie Kultus glänzendsten Vertreter in so vielen Schlachten geleistet haben sollen, aufs beste passt. Nur bleibt leider der genaue Moment der Darstellung räthselhaft.

Zum selben Typus gehört, wie der erhaltene Schildrand beweist, auch ein schöner bärtiger Kopf im Helm (35). Der Helmschmuck ist zerstört; breite auf die Schultern herabfallende Bänder erinnern an den reicheren Putz der vorhergehenden Stücke. Es wird gestattet sein, eine Reihe von ähnlichen behelmten Köpfen hierher zu ziehn. Bei dem einen (36) erregt der sehr hohe zweiseitige Kamm des Helmes, an den sich unten noch je eine flügelartige

36

[25]) Athenische Mittheilungen IV 1879 S. 245 Arch. Ztg. XXXII 1875 S. 148 XXXIII 1876 S. 48.

[26]) Gegen Stephani's Schlüsse aus der verhältnissmässig grösseren Breite oder Höhe hat Holländer S. 13 das Nöthige gesagt.

[27]) Eine Erwägung dieses Umstandes hätte Girard (*L'Asclépieion d'Athènes* S. 107) von seiner Deutung auf Anatheme für gefeierte Theoxenie abhalten müssen. Wer eine so kostspielige Feier auf seine Kosten begehen liess (vgl. Deneken *De theoxeniis* S. 15ff.), konnte die Erinnerung daran nicht in einem fingerlangen Plättchen feiern.

[28]) Helbig *Bullettino* 1881 S. 198 scheint auch keine ganzen Exemplare zu kennen: er spricht wenigstens durchaus nicht von der Stellung des Unterkörpers.

Lasche fügt, die Aufmerksamkeit[29]); bei einem zweiten (37) treten zum Helm noch Rosetten und Bänder (nur rechts erhalten) hinzu; ein dritter (38), wieder durch die riesige (nur halb erhaltene) Helmzier und breite Binden auffällig, zeigt uns ein jugendliches Haupt, ebenso wie ein hübscher vierter (39), der aber stärker beschädigt ist.

Einem späteren Stile, aber vielleicht demselben Gedankenkreise gehört das 0,22 hohe Fragment (40) eines nachlässig sitzenden Kriegers an. Ein

40

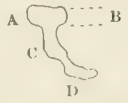
Stückchen der erhaltenen glatten Rückseite beweist, dass es das äusserste linke Ende einer grösseren Darstellung bildete, und nur von der l. Seite des Dargestellten her gesehen wurde[30]). Derselbe sitzt mit nur leicht gekrümmten Knieen auf einem Gewandstück, sein r. Arm hängt herab, doch scheint die Hand etwas zu halten: alles Uebrige fehlt leider. Unter dem Panzer erscheint ein faltiger Chiton. — Nur vermuthungsweise kann einer solchen Darstellung auch ein l. Fuss und Unterschenkel von ziemlicher Grösse zugewiesen werden, dessen rechte Seite auf der Grundfläche aufgesessen zu haben scheint.

Ich reihe hieran einige Darstellungen von Waffen, ohne deren Zusammenhang mit jener Darstellung behaupten zu wollen. Ein runder glatter Schild (41) mit darüber gesetztem Gesichtshelm, von dem rechts und links breite lange Klappen herabfallen; der Busch war wohl ähnlich wie 36. Grösse etwa 0,12. — Ein ähnlicher Helm (42), darunter Bogen und Köcher; Grösse etwa 0,10. Der linke Rand ist der ursprüngliche. — Zwei runde Schilde mit Gorgoneion. Bei dem einen (43), etwa 0,07 hohen ist rechts oben eine Hand erhalten; links, oben und an der Hand ist der alte Rand erhalten. Am Schild Spuren von Weiss, an der Hand Dunkelbraun. Bei dem andern (44), 0,08 hohen, ist der ursprüngliche Rand rechts und bis zur Mitte oben, wo eine Hand anfasst, erhalten. Spuren von Weiss.

Eine andere Gruppe von Darstellungen beruht auf der Auffassung des Heros als Reiters. Von der einen Darstellung, die ihn neben seinem Pferde stehend zeigte[31]), sind nur Bruchstücke erhalten. So der Kopf des Pferdes, unterhalb dessen eine Hand mit Kantharos erscheint (45). Länge des Pferdekopfes etwa 0,10. Deutliche Farbspuren: Blau an der kurzen gesträubten Mähne, Hellbraun an Hals und Kopf, Rosa am Maul des Pferdes, Gelb am Kantharos, Rosa an der Hand, alles auf weisser Deckfarbe. — Etwas mehr ist von einem bedeutend kleineren Exemplar (46) erhalten, bei welchem nur der Heros anstatt des Bechers den Zügel des Pferdes fasst. Gesammthöhe 0,12. Der wenig nach links gesenkte jugendliche Kopf trägt einen Helm mit hohem Kamm wie 36. Die Chlamys ist auf der Brust zusammengesteckt, be-

[29]) Dass diese Art Helme schon in sehr alter Zeit üblich waren, zeigen die chalkidischen Vasen, bei denen man ohne Grund die auffällige Helmform aus technischen Schwierigkeiten der Zeichnung hat erklären wollen.

[30]) Die nachstehende Skizze des Durchschnittes der Terrakotte wird hoffentlich klar machen, was dem Worte kaum ge-



lingen würde. *AB* bezeichnet die (verlängerte) Rückwand; bei *A* befindet sich die r. Hand, bei *C* und *D* das r. bez. l. Knie des Dargestellten.

[31]) Vgl. *Bullettino* 1881 S. 199. Dort steht der nackte Jüngling neben seinem Pferd und hält den Schild.

46

48

deckt den Rücken und erscheint wieder unter dem r. Ellenbogen. An ihr finden sich schwache Spuren von Braun, am Pferdekörper von Rosa. — Ein ebenfalls jugendlicher Kopf im Pilos, bei dem auch ein Theil der Brust erhalten war, zeigte durch die Neigung des Kopfes seine Zugehörigkeit zu diesem Typus. Auch lässt sich die Möglichkeit nicht läugnen, dass Köpfe wie 36—39 zugehört haben könnten. Sicher erscheint diese Zugehörigkeit bei dem Kopfe eines bärtigen Mannes (47) in dem Kopfschmuck von 24, auf dessen Brust die Chlamys sichtbar ist und dessen r. Arm in einer 46 entsprechenden Weise gehoben war. Denn wenn auch diese Haltung beim Gelagerten möglich wäre, so spricht die Chlamys entschieden gegen diese Ergänzung. Bei diesem doch der freieren Kunst angehörigen Kopfe sind die Haare noch in schematischen Löckchen gebildet. Fünf weitere entsprechende Köpfe von Figuren, welche sicher die Chlamys getragen hatten, gehörten wohl ebenfalls diesem Typus an.

Diese letzteren Stücke, welche durch ihren Kopfschmuck unzweifelhaft erweisen, dass unter dem Reiter der Heros zu verstehen sei, erlauben eine andere Darstellung hierher zu ziehen. Es ist ein nach rechts sprengender Reiter (48), bekleidet mit flatternder Chlamys und Pilos; die Linke fasst den Zügel, die Rechte ist hinten auf den Rücken des Pferdes aufgestemmt. Grösse 0,12; am Hinterschenkel des Pferdes Braun. Man könnte an einen der Dioskuren denken, doch ist das wenig wahrscheinlich wegen eines bärtigen Kopfes im Pilos (49), der auch zu diesem Typus gehören wird. Er ist 0,08 gross und zeigt im Gesicht Reste rother, im Haar brauner Farbe. Von dem jugendlichen Reiter fanden sich noch vier entsprechende, nur mehr zerbrochene Stücke, sowie sechs Köpfe. Auch ein sehr gut gearbeiteter Pferdekopf von etwa 0,12 Länge dürfte zu einer entsprechenden Darstellung gehört haben.

Die Deutung einiger anderer Bruchstücke ist mir in keiner Weise gelungen. (50) Oberkörper eines Jünglings, 0,14 lang, der in üblicher Weise geschmückt war: wenigstens fallen breite Bänder auf die Schultern herab. Der Körper, welcher unten durch das auch über der l. Schulter sichtbare Gewand verhüllt war, ist etwas nach rechts gedreht; der r. Arm hängt herab, der Kopf wendet sich nach links. Man wird sich die Figur sitzend denken müssen. Vielleicht gehörte demselben Typus ein z. Th. stärker zerstörtes Bruchstück an, welches die l. Hand in die Seite gestemmt zeigte.

(51) Oberkörper eines gelagerten unbärtigen Mannes im Kopfputz wie 24, jedoch ohne Rosette in der Mitte, 0,15 lang, hinten glatt geschlossen. Der l. Ellenbogen ist auf Kissen aufgestützt, über den Unterarm fällt Gewand. Der Körper ist stark nach

51

links vorgebeugt, der Kopf zurückgeworfen, so dass der Blick pathetisch nach oben gerichtet scheint.

(52) Rechtes, im Knie sehr wenig gekrümmtes Bein mit dickem zottigem Gewande bedeckt, vermuthlich zu einer sitzenden Gestalt gehörig. Grösse 0,15.

(53) Nackter Jüngling nach l. auf einem Felsen (?) sitzend. Die rechte auf den r. Schenkel

53

gelegte Hand hält einen runden Gegenstand, vermuthlich Granatapfel; die linke stützt sich auf einen Knotenstock; am l. Handgelenk hängt ein Oelgefäss; die Chlamys flattert um den l. Oberarm; Grösse 0,20. Von der Spitze des rechten Fusses bis zu dem (fehlenden) Kopf, und von der l. Schulter bis zum Ende der Chlamys ist der alte Rand erhalten, so dass die Darstellung fast vollständig scheint. Man kann zu ihrer Deutung auf die ähnlichen Jünglingsgestalten der Grabsteine hinweisen, wie ja auch Darstellungen wie 45—48 zum Vergleich mit entsprechenden Grabreliefs auffordern.

Die grosse Masse der bisher besprochenen Stücke gehörte offenbar einem und demselben Gedankenkreise an. Wir sind deshalb berechtigt, ja verpflichtet, auch die folgenden Stücke so weit dies angeht aus denselben sepulkralen Vorstellungen heraus aufzufassen. Es gilt dies besonders von einer Zahl ungewöhnlich grosser, gut und völlig rund gearbeiteter Köpfe schönen Stiles, über deren ehemalige Verwendung Genaueres zu sagen der Mangel jedes grösseren Bruchstückes verbietet. Es ist hier an erster Stelle ein 0,13 hoher bärtiger Kopf (54) von würdigem Aussehen zu nennen. Das

54

reiche Haar ist durch eine Binde mit darüber liegendem starken Wulst oder Kranz geschmückt; rechts und links ist etwas weggebrochen, wohl eine

Rosette. Unschwer erkennen wir eine den grösseren Maassen etwas angepasste Form des reichen bei 24 ff. vorkommenden Schmuckes. Leider ist das Aussehen des Kopfes durch starke Zerstörung der l. Gesichtshälfte beeinträchtigt. Von der ehemaligen Bemalung findet sich noch Roth an Hals, Gesicht und Binde, Braun im Haar. Wie ein solcher Kopf unter andern Umständen zu einer Deutung auf Asklepios reizen würde, liegt auf der Hand.

Von besserer Erhaltung und durch Grösse wie Sorgfalt der Arbeit gleich ausgezeichnet ist ein jugendlicher Kopf (**55**) von 0,13 Länge. Das krause Haar war erst später aufgelegt, und ist deshalb z. Th. wieder abgesprungen; auch die phrygische Mütze, welche, nach sicheren Spuren im Nacken, das Haupt bedeckte, ist mit dem oberen Theil des Kopfes zugleich verloren. Von der Bemalung sind nur Reste der Fleischfarbe am Halse geblieben. Die Abbildung auf Tafel 14,1 giebt eine Vorstellung von diesem für Thonbildnerei ungewöhnlich sorgfältig und

56

geschickt gearbeiteten Stücke. Im ganzen besser erhalten ist ein zweiter Kopf (**56**) von kleineren Maassen und entwickelterem Stile. Gesammtlänge 0,15. Die Locken an den Schläfen sind später aufgeklebt, ebenso wie die Klappen der Mütze. Noch feiner erscheint die Arbeit bei einem, diesem in Grösse wie Anlage ganz gleichen Kopf (**57**), der nur leider stärker zerstört ist. Trotzdem verleiht diesem auf Taf. 13, 1 abgebildeten Kopfe die strenge Einfachheit verbunden mit feiner und zarter Durchführung des Einzelnen, besonders der Wangen, einen Reiz, wie er sonst nur Werken attischen Ursprungs eigen ist. Während in dem Kopfe 55 eine gewisse Alterthümlichkeit sich nicht verkennen lässt, gehören diese beiden Stücke einer Zeit an, deren Ideal in der Kunst des Pheidias seinen Ausdruck gefunden hat.

Die phrygische Mütze haben wir bei den Terrakotten sonst nicht gefunden. Es bleibt deshalb zweifelhaft, welchem Typus wir diese schönen Jünglingsköpfe zuschreiben dürfen; vielleicht noch am ehesten den Reiterdarstellungen, bei denen wir sonst den Pilos fanden. Uebrigens kommt jene Mütze noch bei einem andern Jünglingskopfe (**58**) vor, der an Grösse wie an Kunst weit geringer ist (Gesammtlänge 0,09). Hier zeigt die Mütze die Besonderheit, dass sie vorne über der Stirn in einen Löwenkopf endet, also wohl aus Fell gefertigt zu denken ist. Zwei weitere, mehr zerstörte Exemplare zeugen für die verhältnissmässige Häufigkeit des Typus.

An Grösse, Kunst und Art des Kopfschmuckes 54 völlig gleich ist ein anderer schöner Kopf (**59**), abgebildet Taf. 14, 2, bei welchem das besonders volle Haar und vor allem der etwas schmale Schnitt der Augen, der an manchen Aphroditeköpfen auffällt, fast dazu zwingt, ihn für weiblich zu halten. Helbig *Bullettino* 1881 S. 198 beschreibt unter den Terrakotten des ältesten Stiles, die er in Tarent sah, gelagerte Frauen mit Schalen. Leider ist mir kein Beispiel dieser Art, die zu 1 ff. genau gehören würde, bekannt geworden. Allzu auffällig wird sie uns nicht erscheinen, wenn wir die verhältnissmässig grosse Zahl von Todten-

mahlen bedenken, bei welchen die Frau gelagert erscheint[32]).

Wir haben also den Beweis, dass in Tarent Männer und Frauen unter denselben Formen heroisch verehrt wurden, und es ist demnach nicht unwahrscheinlich, dass unter den oben beschriebenen Köpfen sich auch solche von Frauen befinden. Besonders könnte dies von 7 und 32 gelten. Einer der 26 nahe stehenden Köpfe (**60**) ist mir der Haartracht und des ganzen Aussehens wegen so weiblich erschienen, dass ich ihn an jener Stelle nicht mit aufführen mochte.

Unrichtig würde es aber sein, wollte man nun die häufigen Köpfe mit Polos für solche heroisirte Frauen in Anspruch nehmen. Dass auf 'Todtenmahlen' späterer Zeit der Todte oft den Polos trägt, ist kein Beweis dafür; in der Zeit, welcher unsere Stücke entstammen, Sterblichen den Polos zuzuweisen, wage ich ohne zwingende Gründe nicht. Einer dieser Frauenköpfe (**61**) ist ganz alterthümlicher Art; er gehörte, wie ein erhaltenes Stück der Lehne beweist, einer sitzenden Gestalt an. Ganze Länge 0,12, Gesicht 0,03. Ein anderer (**62**) gehört einer weit jüngeren Zeit an und steht den Köpfen 12—14 etwa gleich. Eine Reihe von 16 ähnlichen, meist alterthümlichen Köpfen beweist das häufige Vorkommen. Eine sitzende Gestalt (**63**) ist fast ganz erhalten; sie gehört im Stil zu 62, ist aber stumpfer und kleiner (ganze Höhe 0,22). Der Mantel fällt vom Kopf her über die beiden ruhig hängenden Arme; die Rechte hält wie es scheint einen runden Gegenstand. Links von den Beinen ist die Terrakotta durchbohrt, wohl behufs der Befestigung. Die rechte untere Ecke fehlt. Man könnte glauben, hier habe nach Analogie von 3 und 21 die Kline mit dem gelagerten Mann angeschlossen, doch bezeugt Helbig, dass diese sitzende Frau allein vorkomme. Wir werden deshalb vorläufig in dieser Gestalt ebenso eine Unterweltsgottheit sehen, wie in einer 0,25 hohen alterthümlichen stehenden Frauengestalt mit Polos (**64**). Die Linke hält einen Granatapfel, die Rechte ist erhoben und fasst das Gewand. Ueber die Arme fällt ein schwerer Mantel, darunter erscheint ein leichteres Gewand, ganz zuletzt ein langer feinfaltiger Chiton. Farbenspuren sind genug vorhanden: um die Basis ein breiter brauner Streifen; der Saum des Mantels mit allen seinen Krümmungen ist durch einen braunen Rand gekennzeichnet, auch der zweite Ueberwurf zeigt Spuren solchen Schmuckes ebenso wie der unterste Saum des Gewandes; im Gesicht und am Granatapfel zeigt sich Roth. Ueber die Deutung der Gestalt als Göttin ist nach den zahlreichen Analogien wohl kein Zweifel.

Noch sicherer ist auszuscheiden der Kopf einer weiblichen Gestalt (**65**), welche bis an den Hals dicht in den Mantel gehüllt war. Wir haben hierin eine auch anderwärts vorkommende Darstellung des gewöhnlichen Lebens zu erkennen. Dasselbe gilt von einem kleinen, 0,05 langen Frauenköpfchen geringer Arbeit (**66**) mit hoher Frisur und hinten zusammengestecktem Haar, und einem zweiten (**67**) mit zurückgekämmtem Haar, dessen ursprünglich sehr gute Arbeit durch starke Abscheuerung sehr beeinträchtigt wird. Grösse 0,045. Alle diese Stücke sind wohl zum Schmuck von Gräbern verwendet worden, ohne dazu in irgend einem gedanklichen Zusammenhang zu stehen.

Die Deutung der folgenden beiden Stücke dagegen wird erst von reicherem Material zu erwarten sein. (**68**) Jüngling auf einem nach rechts schreitenden Widder (?) nach links sitzend, in stumpfen Formen[33]). Der Unterkörper ist von dem Gewand bedeckt, das auch den l. Arm einzuhüllen scheint. Die Beine sind hochgezogen, die Hände ruhen im Schoosse, die linke scheint etwas Rund-

[32]) Pervanoglu scheint diese aus seiner Aufzählung ausgeschlossen zu haben. Mir sind zufällig folgende bekannt: Stephani, Der ausruhende Herakles S. 52, 13. 53. 16. 17. Dütschke, Antike Bildwerke in Oberitalien II 151, III 406. 412, IV 408. 427. Der Hinweis auf diese wird zum Beweise genügen, dass nicht jede gelagerte Frau darum gleich als Hetäre aufzufassen ist. In Tarent war es, wie jene Terrakotten zeigen, schon in den ältesten Zeiten durchaus unanstössig, eine Frau gelagert zu sehen.

[33]) Helbig erwähnt *Bullettino* 1881 S. 199 einen Jüngling, welcher auf einem Schwane reitet. Ohne Zweifel ist diese Darstellung mit 68. 69 durchaus gleichartig, die Deutung jedoch scheint schwierig. Vielleicht liegen auch hier religiöse Vorstellungen zu Grunde.

liches zu halten. Spuren von Weiss am Gewand, von Rosa am Körper. Grösse 0,15.

(69) Gestalt auf einem nach rechts gewendeten Pferde (?) nach l. sitzend. Kopf und oberer Theil der Brust des Menschen, Beine und Maul des Thieres fehlen. Die Gestalt ist in einen faltigen Mantel gehüllt, der die Schenkel bedeckt; der Oberkörper war vielleicht nackt. Grösse 0,16.

Ganz ohne unmittelbare Beziehung auf den Gräberkultus scheinen endlich die folgenden Stücke, die ich kurz aufzähle, um die Uebersicht zu vervollständigen. (70) Nacktes Kind, kauernd, den l. Fuss aufgesetzt, das r. Knie auf der Erde; im l. Arm ein Lamm. Eine auch sonst häufige Figur. Grösse 0,10.

(71) Kleiner Satyr auf dem Boden hockend und die Doppelflöte blasend, 0,09 hoch. Undeutliches Exemplar des gewöhnlichen Typus.

(72) Körper eines Kindes, etwa 0,08 gross, in lebhafter Bewegung, den r. Arm erhoben, ebenso das r. bis zum Knie erhaltene Bein; der l. Arm war nach vorn ausgestreckt. Auf dem Kopf Mütze.

(73) Brust und Kopf eines Jünglings mit mützenartigem Kopfschmuck (ob analog 22?). Das Haar fällt in langen Locken herab; über der r. Schulter Gewand. Eingerahmt wird der Kopf durch eine reich mit Trauben behangene Rebe. Rechts und oben ist der Rand alt. Der Thon ist weit feiner und heller als bei den anderen Stücken; auch die Technik scheint jünger. Die Zugehörigkeit zu den sepulcralen Darstellungen schien mir daher zweifelhaft. Grösse des ganzen 0,12, des Gesichtes 0,025.

(74) Aehnlicher Kopf, von gleicher Beschaffenheit.

(75) Kleines Kinderköpfchen 0,025 gross, von gleicher Technik und demselben Thon.

Nur zufällig können zu den Funden gekommen sein das Bruchstück eines mit Thierstreifen gezierten archaischen Gefässes (76) von etwa 0,08 Höhe, das einen Eber und das Vordertheil eines Löwen zeigt, und eine 0,18 lange Form (77), welche aber, nach der abenteuerlichen Form des Ausgusses zu urtheilen, modern ist.

Bonn, im Oktober 1882. Paul Wolters.

VON DELOS.

(Tafel 15.)

Bei den Schwierigkeiten, welche eine Reise nach dem kleinen Felseneilande, dem heiligen Mittelpunkte der Kykladen, immer noch hat, glaube ich mich verpflichtet, den Fachgenossen von den bemerkenswerthesten Beobachtungen Mittheilung zu machen, die ich im verflossenen Frühjahr (April 1882) bei einem freilich nur kurzen Aufenthalte dort anstellen konnte.

Die bei den französischen Ausgrabungen gefundenen besten Stücke sind gegenwärtig in einem Hause zu Mykonos, der Nachbarinsel, vereinigt. Da steht denn zunächst eine einzige Serie von archaischen Sculpturen.

Voran die von der Naxierin Nikandre geweihte Colossalfigur [1]), von der wir es dahingestellt sein lassen, ob sie Artemis oder vielmehr die Weihende selbst bedeute. Einst scheint sie in jeder Hand einen kleinen Gegenstand gehalten zu haben, denn es befindet sich dort je ein Loch. Die Haare sind auf dem Rücken in breite horizontale Wellen gegliedert. Die säulenhaft primitive Gestalt entbehrte indess nicht ganz des Schmuckes ihrer breiten Flächen; man erkennt noch bei sorgfältiger Betrachtung des Marmors, dass auf dem Gewande unterhalb des Gürtels 7 — 8 breite horizontale Mäanderstreifen aufgemalt waren. Die Figur steht übrigens nicht allein da; ja das Delos des 7. und 6. Jahrhunderts mag deren eine ganze Reihe besessen haben. Das Museum von Mykonos zeigt noch einen sehr ähnlichen Oberkörper, an welchem der Kopf viel besser erhalten ist als an der Nikandre; das Gesicht ist sehr oval, dem sog. Apollon von Thera verwandt; die Brust ist hier deutlich

[1]) *Bull. de corr. hell.* III pl. I p. 3, 99 ff.

weiblich; dieselben vier dicken Lockenwülste fallen ihr auf beide Schultern wie der Nikandre. Ein colossaler Kopf (No. 792[2]) mit Binde im Haar, doch ganz zerstört, scheint zu einer Statue dieser Art gehört zu haben. Ein Oberkörper (No. 797) ohne Kopf, deutlich weiblich, zeigt einen Fortschritt durch Einsenkung des Rückgrats, die der Nikandre noch fehlt. Eine Modification zeigt der Torso No. 2, der nur den rechten Arm in der typischen Weise anliegen lässt, während der linke vorgestreckt war. Die Brust ist zerstört; die Reste der Locken wie bei der Nikandre; unterhalb ihres Gürtels läuft in der Mitte ein verticaler, breiter, doch sehr einfacher Mäanderstreif herab, der hier als Vorzeichnung für die Bemalung eingeritzt ist. Eine andere Variante zeigt der Torso No. 4, indem der l. Unterarm auf die Brust gelegt ist.

Dieser Serie weiblicher, lang bekleideter Figuren, vielleicht die Artemis darstellend, scheint indess eine andere von unbekleideten männlichen wahrscheinlich Apollo darstellenden Gestalten entsprochen zu haben. Ein lebensgrosser, leider auch sehr verwitterter Torso (No. 5) ist dem sog. Apoll von Thera auffallend ähnlich: dieselben weichen Umrisse und breiten hängenden Schultern. Dasselbe gilt von dem Unterkörper No. 42, mit seinem sackartig langgezogenen Bauch[3]). Ein halblebensgrosser Kopf (No. 3) gehört ebendahin. — Wie die Culte der Artemis und des Apollon auf Delos, von verschiedenen Seiten gekommen, erst allmälig zusammenwuchsen, so mögen die besprochenen beiden Typen, der des vermuthlichen Apoll, dessen Entstehung ich (oben S. 55) den kretischen Dädaliden zuschreiben möchte, und der der vermuthlichen Artemis, der den ältesten Werken kleinasiatisch-griechischer Kunst verwandt ist, von verschiedener Seite auf den Kykladen sich zusammengefunden haben.

[2]) Die Nummern sind die von den Beamten der griechischen Regierung den Stücken im Museum zu Mykonos gegebenen.

[3]) Die entgegengesetzte, an Sculpturen aus Böotien von mir bemerkte Formgebung dieser Theile (oben S. 53) fand ich (ebenfalls dieses Frühjahr) an einem Torso im Magazine der Sammlung der archäologischen Gesellschaft in Athen wieder, der mir überhaupt ein Uebergang vom orchomenischen Apoll zur Londoner Figur schien. Fundort mir unbekannt.

Der voll entwickelten altionischen Marmorbildhauerei stehen wir dann gegenüber in der Nike des Archermos[4]), der Perle der Sammlung von Mykonos. Da eine glückliche Vermuthung mich schon vor Auffindung der Inschrift in der für Artemis gehaltenen Statue die Nike des Archermos ahnen liess (Dtsche Literat.-Ztg. 1880 S. 340), so war ich besonders begierig, die von Homolle erkannte Zusammengehörigkeit der Basis und Figur zu prüfen; mir schienen die Thatsachen (Grösse, Marmor, Verwitterung u. s. w.) dafür ganz beweisend. Zum Detail der Figur bemerke ich, dass die seltsamen Ansätze an den Schultern vorn (die auch Homolle *Bull.* III, 394, n. 1 erwähnt) vielleicht von kleinen aufgebogenen Flügeln, deren Enden besonders angesetzt waren, herrühren mögen; möglichst reichliche Beflügelung liebte ja gerade die altionische Kunst. Im Scheitel ist ein Loch; da Oberkörper und Kopf so viel besser erhalten sind, als die noch in antiker Zeit in freier Luft stark verwitterten Beine, so muss man sich wohl erstere von einem Schutzdache gedeckt denken. — Es fehlt dieser Figur des Archermos keineswegs an Vergleichungspunkten mit jener älteren Serie der Statuen wie

[4]) *Bull. de corr. hell.* III, pl. VI. VII, p. 393; V, 272. Röhl, *Inscr. gr. antiquiss.* p. 182 No. 380a.

die Nikandre: auch hier die typischen vier Locken auf der Schulter; die noch völlig faltenlose Bildung des Oberkörpers, an dem die Weiblichkeit noch kaum angedeutet ist; der Gürtel und endlich der verticale Streif unterhalb desselben, der auch hier mit Mäander bemalt gewesen zu sein scheint. Von der präcisen Schärfe in allen Formen, besonders im Gesichte, giebt die publicirte Abbildung nur eine ungenügende Vorstellung. Um jedoch wenigstens von der Composition des Ganzen einen deutlicheren Begriff zu machen, mag die vorstehende Reconstructionsskizze dienen. — Noch befindet sich ein rechtes, lebensgrosses, bekleidetes Bein in Mykonos, das einer ähnlichen ausschreitenden archaischen Figur angehörte; die Falten sind scharf eingegraben.

Dass das Motiv der im Laufe mit tief herabgezogenem Knie, Unterkörper im Profil, Oberkörper en face hineilenden Figur ein uraltes und auch für geflügelte Wesen von der ältesten Kunst durchaus festgehaltenes Motiv war, ist bekannt; nur daran möchte ich erinnern, dass auch der bisher älteste Niketorso, die bemalte Terracotta von Olympia (s. Arch. Ztg. 1879, S. 41; Ausgrabungen v. Ol. Bd. IV, Tf. 27A, 2), obwohl in entwickelterem archaischen Stile doch dasselbe Motiv beibehalten zu haben scheint. Auch erwähne ich bei dieser Gelegenheit einer neuerdings an der Stelle des Hybläischen Megara an der sicilischen Ostküste gefundenen grossen altgriechischen Reliefplatte von Kalkstein, die trotz ihrer starken Zerstörung einer Abbildung lohnte; eine Figur eben jenes Schemas füllt die metopenartige Platte; sie ist jedoch ungeflügelt, mit fast kreisrundem Gesichtsumrisse, hohem Kopfaufsatze, doch nur kurz- oder unbekleidet[5]).

[5]) Im Museum zu Syrakus, flüchtig erwähnt in den *Notizie degli scavi* 1880, p. 39. Die Platte fand sich in der Umgebung von Gräbern; nahebei kam ein dorisches Capitell zu Tage mit weitausladendem Echinus von alterthümlichem Charakter; auf dem Abacus die dort publicirte (bei Röhl *Inscr. gr. ant.* fehlende) Inschrift, die ich mir indess ΚΑΛΙΣΕΟΣΕΙΜΙ notirte; sie ist vollständig und gut erhalten. Ohne Zweifel krönte dieses Capitell ein Grabmal in Säulenform; wahrscheinlich stand oben eine Figur, eine Sphinx oder dergleichen. Es ist somit eine der wenigen uns erhaltenen archaischen Grabsäulen mit Inschrift.

Bemerkenswerth erschien mir in Mykonos ferner No. 24, der Oberkörper einer Sitzfigur mit starken weiblichen Brüsten in reicher Gewandung mit strengen eingegrabenen Falten, von denen die naturalistische, fast freie Behandlung des umgeschlagenen Chitonrandes am Halse merkwürdig absticht; der Stuhl ist hinten hohl. Der Stil ist dem der späteren milesischen Sitzstatuen verwandt.

Endlich ist da eine ganze Serie von gut lebensgrossen stehenden weiblichen Figuren des entwickelten archaischen Stiles, alle in derselben typischen Gewandung, ionischem Chiton und auf der r. Schulter geheftetem, unter der l. Achsel durchgezogenem Mantel mit zierlich gefälteltem Ueberschlag. Die älteste unter ihnen (No. 14), im Stile der Nike des Archermos auch sehr nahe stehend, war die interessanteste, ist aber nur mit dem Oberkörper und diesem nur theilweise erhalten; der musculöse linke Oberarm war vorgestreckt und im Arme hält sie einen Gegenstand mit glatter Fläche, vielleicht eine Art Harfe mit einst gemalten Saiten (? ?). — Die Uebrigen zeigen alle das gewöhnliche Motiv der das Gewand emporziehenden Linken und des vorgestreckten r. Unterarms; eine der strengeren Art (No. 8) ist abgebildet im *Bull. de corr. hell.* III, pl. II. III, eine der späteren (No. 11) ebenda. pl. XIV. XV, eine wohl dazwischen stehende (No. 10) ebenda. pl. XVII (man beachte das Halsband, das dem der Nike gleich ist). Mit Recht erkennt Homolle einen Kopf (ebenda pl. VIII links[6]) als zu einer gleichen Figur gehörig. Alle diese Statuen (ich zählte mit einem noch auf Delos liegenden Torso neun dieser Art) mit demselben Gelehrten (*Bull.* IV p. 29ff.) für Artemis zu erklären, scheint mir indess nicht unbedenklich, so sehr sie auf Delos gewiss die nächstliegende ist. Jedenfalls darf man nicht vergessen, dass der Typus einer der allgemeinsten und verbreitetsten ist, den die archaische Kunst geschaffen[7]); es ist

[6]) Den auf derselben Tafel r. abgebildeten Kopf hält derselbe (*Bull.* IV p. 35) indess wohl mit Unrecht für männlich; er schien mir auch weiblich und etwas älteren Stiles als jener andere; er zeigt auch Ansätze der nach vorn herabfallenden Schulterlocken.

[7]) Ein echt archaisches den delischen sehr verwandtes Exem-

derselbe, den die Römer zu ihrer Spes verwendeten. Dass das Attribut der vorgestreckten r. Hand wohl in der Regel eine Blume war und die Römer also auch dies einfach herübernahmen, lernen wir vor Allem aus den zahlreichen Terracottastatuetten desselben Typus auf der athenischen Akropolis. Dass die letztere auch Exemplare desselben in Marmor besass, ist bekannt[8]), nur waren diese alle von weit kleineren, unterlebensgrossen Dimensionen, doch von ungleich schärferer und präciserer Arbeit als die derberen, volleren, grossen Figuren von Delos: ein Gegensatz, der für die entwickeltere attische archaische Kunst der ionischen gegenüber charakteristisch gewesen sein mag. — Die Blume ist indess ein gar allgemeines Attribut; einmal finden wir überdies sicher einen anderen Gegenstand, ein Saiteninstrument, wie wir vermutheten; etwas für Artemis Charakteristisches aber hat sich meines Wissens nie gefunden. Wenn man die ganz entsprechenden Figuren auf dem aeginetischen Giebel Damia und Auxesia nennen wollte und bei den gleichen der Akropolis, die an der Nordseite nahe dem Erechtheion gefunden wurden, an die Kekropstöchter dachte, so darf man in Delos wohl an die hyperboreischen Jungfrauen, vor Allen an Upis und Hekaerge oder Laodike und Hyperoche erinnern, deren Culte hochheilig waren[9]), oder an die drei delischen Horen, Oino Spermo Elais, die Töchter des Anion, oder die durch das Tempelbild für Delos bezeugten Chariten. Doch könnte man auch an Votivstatuen sterblicher Mädchen, etwa der *Δηλιάδες*[10]) denken — war doch der Typus des eine Blume als Votivgabe haltenden Mädchens ein weitverbreiteter, wie archaische Grabsteine[11]) lehren. Jedenfalls sehr unwahrscheinlich ist die Vermuthung Homolle's (*Bull.* V S. 275), es seien die sieben Bildwerke des *ναὸς οὗ τὰ ἑπτὰ ζῷα* der Inschriften mit den besprochenen Figuren identisch. Diese Art von Statuen war eine im alten Delos offenbar sehr gewöhnliche und so sind denn auch Reste von mehr als sieben dergleichen erhalten; eine liegt noch auf Delos bei den für Thesauren gehaltenen Gebäuden. Sie waren vermuthlich im Freien aufgestellt; die Auffindung der grössten Zahl derselben (*Bull.* IV S. 30ff.) scheint darauf zu deuten, dass sie noch in antiker Zeit weggeschafft und mit anderen Resten ältester Zeit (Vasen und Bronzen) zusammengeworfen, neueren Gründungen zur Unterlage dienen mussten, eine Erscheinung, die in sehr verwandter Weise z. B. in Olympia mehrfach beobachtet wurde.

Von archaischen Sculpturen erwähne ich noch No. 61, die fragmentirte Statue eines jugendlichen Reiters von sehr strengem Stile, etwa dem altattischen von Vari (Mitth. d. Ath. Inst. IV, Tf. 3) verwandt. Das Pendant dazu, etwas mehr zerstört, liegt noch auf Delos. Unter der Bauchmitte des Rosses jeweils ein Zapfen als Stütze. No. 255 ist der Schwanz eines grossen, sehr alterthümlichen Pferdes. Man erinnert sich an die *pueri celetizontes* des Hegias und des Kanachos und die, welche Kalamis für Hierons Siege nach Olympia arbeitete; freilich sind hippische Agone für Delos vor der grossen athenischen Erneuerung der *Δήλια* um Ol. 88,3 nicht bezeugt. Doch ist für die alte Zeit durch den homerischen Hymnus und Thukydides (III 104) wenigstens ein gymnischer Agon gesichert; vielleicht brachte die dem Polykrates zugeschriebene Erneuerung (vgl. Gilbert, Deliaca p. 42) auch einen hippischen mit. Indessen müssen sich jene Reiterstatuen wohl nicht nothwendig auf Festspiele beziehen. — No. 24 ferner ist eine gute archaische Sirene, mit noch kenntlichen gemalten Federn, langem, sehr alterthümlichem Lockenhaar, doch leider ohne Kopf. Die Bildung unterscheidet sich wesentlich von der uns bisher allein in statuarischen Werken des vierten Jahrhunderts bekannten und entspricht mehr der auf archaischen Vasen

plar habe ich auf Paros gesehen (erwähnt in den *Annali d. J.* 1864, 267); ein kleines aus Tarent besitzt das Berliner Museum seit kurzem. Vgl. überdies die fleissige Arbeit von Gherardo Ghirardini im *Bull. della comm. arch. comunale Roma* 1881 zu tav. V über diesen ganzen Typus.

[8]) Mitth. d. Ath. Inst. Bd. V. S. 213 (Milchhöfer); v. Sybel, Catalog No. 5029; 5071; 5072; 5084; 5016 ff.

[9]) Herod. IV, 35.

[10]) Hom. hymn. in Del. 157 ff; vgl. Gilbert, Deliaca, Göttingen 1869, p. 35; 26. — Inschriften lehrten neuerdings Einiges über ihre Thätigkeit kennen, s. *Bull. de corr. hell.* VI, p. 144.

[11]) S. Mitth. d. Ath. Inst. Bd. VII S. 171 f. Auch die verwandten Thonstatuetten der Gräber sind herbeizuziehen.

gewöhnlichen, indem der Kopf das einzig Menschliche ist und menschliche Arme und Brüste fehlen. Ihre Flügel waren geöffnet und vorgestreckt. — Eine sehr alterthümliche Sphinx, leider auch kopflos, doch völlig des von Milchhöfer in den Mitth. d. Ath. Inst. IV, Tf. 5 publicirten und besprochenen Typus[12]), liegt noch auf Delos nahe der Stelle, wo die meisten archaischen Sculpturen gefunden wurden.

Das Bedeutendste von alterthümlicher Sculptur, das noch jetzt auf der einsamen Delos liegt, sind unzweifelhaft die zwei mächtigen Stücke des Apolloncolosses der Naxier, die zwar längst bekannt und oft beschrieben sind, die ich aber doch hier noch einmal erwähnen möchte. Homolle (*Monum. grecs pour l'encouragem.* etc. 1878, p. 58) stimmt gewiss mit Unrecht ganz der letzten von Michaelis gegebenen Beschreibung (*Annali d. I.* 1864 S. 253) bei, wo *„arcaismo affettato"* in dem Torso erkannt wird. Die genaueste Beschreibung verdanken wir Welcker, der mit Ulrichs und Henzen Delos besucht hatte (Tagebuch e. griech. Reise II, 277; Alte Denkm. I, 400 Anm.); er allein erwähnt ein Detail, das mir wenigstens höchst merkwürdig erschien; an der Stelle der grössten Einziehung der Taille nämlich, die leider gerade durch den Bruch getrennt wird, trug die sonst völlig nackte Figur einen breiten Gurt, dessen an den beiden Fragmenten ziemlich erhaltener oberer und unterer Rand mit eng nebeneinander stehenden Löchern versehen ist, die ohne Zweifel Metallzierrath, wohl verzierte Knöpfe oder Buckel, enthielten. Keine der erhaltenen archaischen sog. Apollo-Figuren zeigt diese merkwürdige Tracht. Die einzige Analogie finde ich unter sehr primitiven Werken der Kleinkunst. Von Delos selbst sah ich zu Mykonos im Museum eine sehr primitive Bronze mit gehobenen Armen und jenem Gurt, ferner ebenda im Privatbesitze eine andere, einen nackten Menschen mit dem Gurte, der die eine Hand gegen den Kopf erhebt in der Art wie bei uns das Militär grüsst; eine sehr ähnliche Bronze aus Kreta sah ich ferner in Athen im Kunsthandel; eine Buccherofigur aus Italien, ganz im Stile jener primitiven Bronzen und offenbar einer solchen nachgemacht, besitzt das Berliner Antiquarium (Inventar Nro. 623): es ist hier ein nacktes Weib, jedoch mit demselben Gurte. Endlich ist überhaupt jene Gattung primitiver Bronzen, besonders die Krieger, Wagenlenker, Reiter, die in Olympia in den tiefsten Schichten so häufig waren[13]), in der Regel mit jenem Gurte ausgestattet. Offenbar müssen wir in dieser Tracht eine jener Arten von Schurzbekleidung erkennen, die in Griechenland die älteste einheimische, allgemein männliche Tracht gewesen zu sein scheint. Als Beispiel der vollständigeren Form mag an die archaische Bronze von Kreta (*Annali d. I.* 1880 tav. S) erinnert sein; eine badehosenartige Bekleidung kommt auch sonst an griechischen und etruskischen archaischen Bronzen vor[14]). Sie passt zu den Worten des Thukydides, wo er die alte Tracht der olympischen Athleten als *διαζώματα περὶ τὰ αἰδοῖα* (I, 6) beschreibt; ob er sich hiermit aber nicht zu eng ausdrückt und vielleicht gerade jene gürtelartige Tracht, welche die Ausgrabungen an den ältesten Menschenfiguren Olympias zeigten, die auch von den Athleten dort beibehaltene war[15])? Jedenfalls geht jener Gurt an dem Naxischen Apoll auf sehr alte Traditionen zurück und muss bei der Datirung der Figur mit erwogen werden. — Eine genaue photographische Aufnahme der Stücke von beiden Seiten würde sich auch des eigenen Stiles wegen lohnen, der trotz sorgfältiger Ausführung und Glättung der Oberfläche sich auf ein Minimum in Angabe der Gliederung des Kör-

[12]) Ich bemerke dabei, dass zu den von Milchhöfer a. a. O., S. 68 citirten Exemplaren neuerdings ein weiteres aus dem Piräus gekommen ist (im Mus. der arch. Ges. zu Athen No. 3463), das das alterthümlichste von allen zu sein scheint; auf dem Kopfe ein Diadem mit gravirtem Mäander. Das Gesicht ist etwas bestossen.

[13]) S. Furtwängler, Bronzefunde (in den Abh. der Berliner Akademie 1879) S. 30f. Ausgrabungen Bd. IV, Tf. 21.

[14]) Z. B. in Olympia; in Etrurien vgl. Micali *Mon. per servire alla stor. tav.* 37, 9—11.

[15]) Das alte Epigramm vom *μνῆμα* des Orsippos in Megara, das in einer späten Copie uns erhalten ist (*C. I. G.* 1050), sagt nur *ζωννυμένων τῶν πρίν* u. s. w. Ein spätes Missverständniss liegt natürlich vor in dem auch sonst verworrenen *Schol. Ven. Il. ψ* 683, das die *περιζώματα* bis zu den Füssen reichen lässt. Ueber die ganze Frage und die Chronologie des Orsippos vgl. die treffliche Untersuchung Boeckh's im *C. I. G.* zu 1050.

pers beschränkt, aus Furcht Falsches zu geben lieber gar Nichts giebt und sich mit den ungefähr richtigen präcisen Hauptumrissen begnügt. — Noch will ich dreier mächtiger tiefer Löcher gedenken, die hinten in der Mitte der Gegend der Glutäen oder etwas darüber sich über einander befinden; dienten sie eisernen Stäben, bestimmt, die von des Nikias Palme gestürzte Figur (Plut. Nikias c. 3) festzuhalten? — Die Stücke des Colosses liegen heute ziemlich weit von der Basis entfernt; ob letztere jedoch in situ sei, war mir deshalb zweifelhaft, weil ich kein Fundament derselben bemerken konnte. Einst war indess Basis mit Figur in der That aus einem einzigen Riesenblocke gehauen; das im British Museum befindliche Fussfragment[16]) beweist es, dass Plinthe und Figur eins waren: bei Werken der Alten etwas durchaus nicht Gewöhnliches und bei dieser Colossalität erst recht Auffallendes, so dass die bekannte Bentley'sche Erklärung der Inschrift einen sehr treffenden Sinn giebt, während die neueste Deutung von Röhl (*Inscr. gr. antiqu.* No. 409), abgesehen von allen andern Bedenken, schon gegenüber dem Thatbestande sinnlos ist.

Im Anschlusse an diese grösste Apollostatue auf Delos lasse ich eine Bemerkung über das Bild im Tempel selbst, das Tektaios und Angelion gefertigt, folgen. Man hat längst Nachbildungen desselben auf attischen Münzen erkannt, was bei dem engen Verhältnisse Athens zu Delos nicht auffällig ist, auch wenn keine Copie desselben sich in Athen befand[17]). Auf den Tetradrachmen, die jene Figur als Beizeichen haben, befinden sich nun aber zu beiden Seiten des Apoll kleine Gestalten, welche den Erklärern grosse Schwierigkeiten machten; man hielt sie für Eroten und erklärte die Gottheit dann meist nicht für Apoll, sondern Aphrodite Kolias mit den Genetyllides auf der Hand[18]). Ich habe die Exemplare des Berliner Cabinets untersucht und lasse hier ein besonders scharf erhaltenes abbilden. Von Eroten

kann keine Rede sein, ebenso wie die nackte Gottheit auf allen gut erhaltenen Exemplaren deutlich männlich ist; einige nachlässigere Stücke, welche die Trennung der Beine anzugeben versäumen, können nichts dagegen beweisen. Jene kleinen Wesen aber haben lange Schwänze und nach archaischer Weise aufgebogene Flügel. Man wird sie schwerlich für etwas anderes denn Greife nehmen können, und zwar wahrscheinlich (wegen der constant plumpen dicken Köpfe) solche mit Löwenköpfen. Das Schema der zu beiden Seiten emporspringenden heiligen Thiere ist zweifellos ein sehr alterthümliches und ist gewiss keine spätere Zuthat. Dass die Gottheiten mit beiden Händen Thiere halten, war ein verbreiteter, ursprünglich orientalischer Typus; die Nachbildung eines alten Idols auf einer Erzmünze des Macrinus von Tarsos zeigt Apollon mit jeder Hand ein Reh an den Vorderpfoten fassend. Dem delischen Bilde waren Attribute in die Hände gegeben; die heiligen Thiere mussten emporspringend gebildet werden. Ohne Zweifel sind die Greife als die Thiere der Hyperboreer dem Apoll verbunden; die Hyperboreersage kam nach Delos mit dem lykischen Culte[19]), in Lykien ist der löwenköpfige Greif auf Münzen häufig[20]). Merkwürdig, dass die sonstigen künstlerischen Erzeugnisse der Verbindung des Apoll mit dem Greifen erst in der Zeit des freien Stiles erscheinen[21]); die literarischen sind bekanntlich ganz spät[22]).

Am Schlusse der Bemerkungen über Archaisches erwähne ich noch die von Homolle im *Bull.*

[16]) Nach dem genauen Berichte bei Stuart *Antiqu. of Athens* III p. 127 nahe der Nordseite der Inschriftbasis gefunden.

[17]) Jahn *de Minervae simulacris* p. 9, nota 27 vermuthet ein ἀγάλυμα des delischen Bildes in Athen. Wieseler, Apollo Stroganoff S. 90 ff. nimmt eine Copie im Tempel des Patroos zu Athen an.

[18]) S. Beulé *Monnaies d'Athènes* p. 564 ff. und besonders Wieseler, Apollo Strog. S. 79 ff., der indess die Eroten bei Apoll zu rechtfertigen suchte.

[19]) Gilbert, Deliaca p. 15.

[20]) Fellows *Coins of Lycia* pl. II. XIV.

[21]) Die von Stephani *Compte rendu* 1864 S. 90 genannte alterthümliche Vase *Mon. d. I.* II, 18 ist etruskisch, der Greif nur decorativ, der Apollo sehr zweifelhaft.

[22]) S. Stephani *Compte rendu* 1864 S. 57.

de corr. hell. IV, 31 notirten, an jener Fundstelle der meisten alterthümlichen Sculpturen zu Tage gekommenen kleinen Gegenstände: vor Allem die Fragmente grosser Bronzedreifüsse, genau derselben Art wie sie in den tiefsten Schichten von Olympia so zahlreich waren; ein grosser kreisrunder Henkel aus starkem Blech, mit den gravirten, durch Tangenten verbundenen Kreisen ist fast vollständig erhalten und unterscheidet sich in nichts von den olympischen[23]); auch die Füsse zweier grossen Dreifüsse sind da. Es fehlen auch nicht die geraden Bronzestreifen mit jenen gravirten geometrischen Mustern, die, in Olympia so häufig, vermuthlich zur Bekleidung von Dreifussbeinen dienten[24]). Dass die tiefsten delischen Schichten mit ihren Votiven auch sonst den olympischen durchaus glichen, ist zu erschliessen aus einigen primitiven Bronzeochsen und einem Pferde des „geometrischen" Stils, doch ohne Basis[25]); auch Thonpferde desselben Stils, mit braunem Firnisse, sind da[26]). Es ist klar, wie sehr diese Thatsachen zu dem Versuche passen, den ich bei Behandlung jener olympischen Funde machte, die weiteren Zusammenhänge derselben nach Osten hin zu verfolgen. — Mehr besonderer Art ist das auch von Homolle (a. a. O.) beschriebene rohe weibliche Thonidol. Merkwürdig sind auch die aus dünnem Blech getriebenen Lanzen- und Pfeilspitzen, offenbar Ersatz wirklicher, zu Votivzwecken, wie die Thiere zu Olympia ja auch aus Blech geschnitten vorkommen.

Die *„poteries décorées de ronds concentriques"* (Homolle a. a. O.) sind Fragmente der „mykenischen" Vasengattung, die in den gleichen Schichten Olympias fehlt[27]), aber auf Delos vorausgesetzt werden musste.

Wegen ihres Fundortes interessant waren mir endlich drei Thonstatuetten einer bekleideten weiblichen Gottheit, zwei sitzend, eine stehend mit dem Apfel in der L. auf der Brust, alle von einem gewissen bekannten alterthümlichen phönikisirenden Typus[28]); sie waren auch, wie gewöhnlich diese Gattung, ursprünglich roth gefärbt. Sie stammen nämlich alle vom Tempel der fremden Gottheiten an der Terrasse des Kynthos (*Bull. de corr. hell.* VI 312); wo wir sie also sonst finden (besonders auf Rhodos[29]), doch unter anderen Orten auch in Athen), dürfen wir mit Wahrscheinlichkeit auf fremde, syrisch-phönikische Culte schliessen. Diese Figuren sind offenbar Resultate einer engen Verbindung griechischer Kunst mit phönikischer Cultur. Ihr Fabrikationsort war vermuthlich Phönikien; die Gefässmündungen, die ihnen sehr häufig (auch an den aus Phönikien selbst stammenden Exemplaren) angefügt sind, zeigen wohl, dass man Salben darin exportirte. Ihre Kunst ist aber überwiegend altgriechisch; auch fanden sich in Phönikien selbst im Stile unmittelbar anschliessende, entwickelt archaisch griechische Idole (im Louvre), und überhaupt ist ja der siegreiche Kampf griechischer Kunst in Phönikien im 6. und 5. Jahrhundert mehrfach zu beobachten. Stoff und Auffassung bleiben dabei meist einheimisch, während das Künstlerische längst griechisch ist. So ist z. B. an den beiden in Ornament und Gegenstand echt phönikischen Stelen von Ruad (Longpérier *Musée Nap.* III pl. 18, 3. 4) in der Ausführung der Einfluss archaisch griechischer Kunst unverkennbar, wie denn selbst das Material parischer Marmor ist[30]). Unter denselben Gesichtspunkt fallen die bekannten, allerdings meist späteren Sarkophagdeckelfiguren aus Phönikien (im Louvre und in Palermo), meist aus parischem Marmor; Griechisches und Aegyptisches kämpft hier, doch das erstere ist bei weitem das überwiegende Element; die strengsten darunter haben im Kopftypus, Haar und Augen eine beachtenswerthe Aehnlichkeit mit den olympischen Giebelfiguren[31]).

[23]) Furtwängler, Bronzefunde von Olympia S. 16, und *Ann. d. I.* 1880, p. 119, tav. d'agg. F.

[24]) S. ebenda S. 10. 16.

[25]) Vgl. ebenda S. 19 ff.

[26]) Vgl. ebenda S. 28.

[27]) S. ebenda S. 7.

[28]) Exemplare aus Phönikien selbst, s. im *Mus. Nap. III*, pl. 26.

[29]) Von Ialysos besitzt das Berliner Antiquarium neuerdings gute Exemplare mit und ohne Gefässmündung.

[30]) Vgl. umgekehrt auch die *Revue arch.* 1878 pl. 16 abgebildete Thonmaske aus Arados, die einen griechisch archaischen Typus mit phönikischer Rohheit behandelt.

[31]) *Musée Napoléon* III pl. 17, 2. *Bull. Sicil.* 1864, I No. 1. 2. Auch ein Kopf des Berliner aegyptischen Museums No. 2123 gehört hierher (von parischem Marmor).

Der Fundort jener delischen Idole giebt leider keine sichere Zeitgrenze für sie, da ein privater Cultplatz syrischer Kaufleute längst vor Gründung des Tempels der fremden Götter an jener Stelle bestanden haben mag[32]). Der Stil ist zu ausgeprägt, als dass man sie für so spät wie den Tempel halten könnte; nur in stilloseren Objecten hält die phönikische Industrie allerdings mit ausserordentlicher Zähigkeit uralte Motive fest[33]).

Der strenge Stil, etwa den Metopen des Theseions verwandt, ist in Mykonos vertreten durch zwei Jünglingstorsen (No. 39 und 40), die beide den l. Arm hoch erheben; es waren offenbar Athleten in einem Kampfschema.

Unter den Werken aus der Zeit des freien Stiles sind weitaus das Bedeutendste und Interessanteste die Statuenfragmente, die bei dem dem Apollotempel zunächst liegenden und seiner Vorderseite parallel laufenden Tempel gefunden wurden, der auf dem Plane (*Revue arch.* 1880, pl. 16) mit *H* bezeichnet ist. Es fanden sich da unmittelbar vor der Westfront des Baues[34]):

A = Homolle 4, der Oberkörper einer Frau, die mit dem l. Arme einen reifen Knaben, dessen nackter Mittelkörper erhalten ist, hoch emporgehoben umschlingt.

B = Hom. 1, Museum in Mykonos No. 27, der Torso eines laufenden Mädchens, abg. im *Bull. de corr. hell.* III, pl. 10 und

C = Hom. 8, Mus. 32, ein undeutliches Stück, das wir zu *A* gehörig erkennen werden. An der Südwestecke lag

D = Hom. 2, Mus. 28, ein zweites laufendes Mädchen, abg. a. a. O. pl. 12.

Im Osten des Baues kam unmittelbar vor der Ostfront, gerade gegenüber *A*, tiefer als der antike Fussboden, die Gruppe

E = Hom. 3 zu Tage, darstellend einen Mann, der eine Frau emporhebt und wegträgt (abg. ebenda pl. 11).

Längs der Südseite fand sich

F = Hom. 5, Mus. 29, der Oberkörper eines Mädchens, wie die vorigen im Chiton, der l. Oberarm erhoben;

G = Hom. 6, Mus. 30, ein kleiner Mädchentorso und

H = Hom. 7, Mus. 32a, ein kleines Pferd.

Von zahlreichen kleineren Fragmenten fand sich

I = Hom. 9, ein weiblicher Kopf, nahe der Nordwestecke des Apollotempels.

Homolle hat diese Figuren als Reste zweier Giebelgruppen erklärt und gewiss ist dies der nächstliegende Gedanke. Er selbst fand freilich gleich ein Hinderniss darin, dass die Giebel des Baues *H* (s. den angeführten Plan), vor dessen Fronten die Figuren lagen, offenbar für dieselben zu klein sind; er entschied sich daher für die Giebel des Apollotempels und nahm eine Verschleppung der Sculpturen von den Fronten des letzteren zu denen des benachbarten Baues an (*Bull.* III p. 518). Diese Annahme ist jedoch eine äusserst gewaltsame und setzt den gewiss ganz seltsamen Zufall voraus, dass gerade die Stücke der beiden Mittelgruppen bei ihrer Wegführung eben wieder vor die Giebelmitte eines Baues geschleppt und dort, wie um spätere Finder zu vexiren, deponirt worden wären.

Das genauere Studium der Sculpturen flösste mir indess bald die Ueberzeugung ein, dass wir es gar nicht mit Gruppen vom Inneren eines Giebels zu thun haben können. Besonders an der Gruppe der geraubten Frau ist zweifellos deutlich, dass eine lange Verwitterung in freier Luft auf den Marmor eingewirkt hatte, namentlich an den Köpfen der Figuren am meisten an der l. Seite des Kopfes jener Frau tritt es hervor. Dies konnte, wenn die Figuren einst unter dem schützenden Geison eines Tempelgiebels standen, nicht geschehen. Entscheidend sind indessen erst folgende Thatsachen, die den ursprüng-

[32]) Vgl. Hauvette-Besnault im *Bull. de corr. hell.* VI, 475 ff. Gesichert ist die syrische Aphrodite am Kynthos in öffentlichem Cultus erst seit der zweiten athenischen Herrschaft, wo er von athenischen Priestern versehen wird; ein Privatcult kann indess lange vorher bestanden haben.

[33]) Vgl. z. B. die glasirte phönikische Waare, die neuerdings aus Pompeji und Rom bekannt geworden ist (Dressel, *Annali d. I.* 1882, p. 1 ff.). — Im Museum von St. Germain sah ich aus Toulon und Vichy stammende Terracotten, nackte weibliche Figuren, völlig im Typus der alten babylonisch-phönikischen Idole, z. Th. mit lateinischen Inschriften wie IVLOS.

[34]) S. Homolle im *Bull. de corr. hell.* III p. 515 ff.; vgl. *Monum. grecs* 1878, p. 55 ff.

lichen Aufbau der beiden Gruppen klar machen. Die mächtigen Einsatzlöcher im Rücken des Mannes von *E* und der Frau in *A*, die Homolle sich zur Befestigung der Figuren an der Giebelrückwand bestimmt dachte, sind hierfür viel zu gross und erweisen sich vielmehr durch ihre Gestalt und ihre Stellung als Einsätze für hoch emporgehobene Flügel. Ferner ergab ein Versuch, dass das Stück *H* unten genau an die Gruppe *E* anpasst, indem sich der über dem nach r. laufenden kleinen Pferdekörper befindliche Bruch eines grossen Gewandstücks unmittelbar an den untersten Bruch der flatternden Gewandung der geraubten Frau anschliesst. Mit dem Pferde ist aber ein Theil der Plinthe der ganzen Gruppe erhalten. Die Zusammensetzung ergab, dass der Oberkörper der Frau weit nach vorn übergebeugt war, mindestens ebenso oder noch stärker als an der Nike des Paeonios; der Zweck des kräftigen und nur flüchtig behauenen Blockes, an dem das Pferd in Hochrelief gebildet ist, war demnach, als Gegengewicht gegen die überneigende Frauengestalt zu dienen. Die Höhe der Plinthe ist 0,11—12, die des Pferdes vom Fuss zum Rücken 0,43. Den anpassenden Vordertheil des Pferdes, der zeigt, dass dasselbe mit beiden gehobenen Vorderbeinen im Galopp begriffen war, fand ich nachher im Museum als No. 70[35]).

Dass die andere Gruppe (*A*) ebenso gestaltet war, wie jene, lehrte die Betrachtung von *C*, einem ebenfalls nur roh behauenen Stück, das ein in gleicher Weise nach r. laufendes fragmentirtes Thier zeigt, dahinter einen Sockel, über den von oben mächtige Falten herabfallen. Das Thier lässt eine genaue Bestimmung schwer zu, es ist jedoch entweder auch ein Pferd oder ein Hund; seine Höhe ist dieselbe wie die des entsprechenden Thieres der andern Gruppe. — Die Tiefe, welche die beiden Gruppen erhalten, wenn man sie mit diesen Plinthen und den nach hinten hochgehobenen Flügeln restaurirt, überschreitet nun aber die Tiefe des Tympanons auch des Apollotempels um ein Beträchtliches. Die Unmöglichkeit, sie in einem Giebel unterzubringen, ist damit erwiesen.

Betrachten wir indess zunächst die übrigen vorgefundenen Figuren. Vor der Westfront sind es die beiden fliehenden Mädchengestalten *B* und *D*; sie sind in den Proportionen etwas kleiner als die Hauptgruppe und dürfen unbedenklich zu beiden Seiten derselben angeordnet werden; beide

B A+C D

drehen die Köpfe nach der andern Seite als nach der sie fliehen. Es versteht sich, dass sie nur von der Mittelgruppe weg und nicht auf sie zu

[35]) Wie sich denn überhaupt nach jenem ersten glücklichen Funde unter Beihülfe meiner Reisegefährten, der Herren Tudeer und Boissevain, noch Manches zusammenfand. Ich bezeichnete das Zusammengehörige dem Wächter des Museums.

laufen und dabei sich umsehen konnten, und dies wird auch aufs entschiedenste durch die Fundstellen bestätigt, indem *B* neben *A* vor der Mitte, dagegen *D*, das nach r. laufende Mädchen, bei der SW-Ecke des Baues, also rechts von jenen gefunden wurde. Hiernach habe ich die Gruppe, wie vorstehende Abbildung zeigt, restaurirt, wobei ich bemerke, dass mir ausser den publicirten Stücken nur meine Notizen und flüchtige eigene Skizzen zu Gebote standen, so dass ich nur für die Gesammtanordnung einstehen kann. Eine ausführliche Rechtfertigung des Details ist wohl nicht nöthig[35a]).

Ganz entsprechend den beiden Mädchen dieser Gruppe ist aber der Torso *F* von einem nach l. eilenden Mädchen, das in dorischem Chiton, wie jene, den l. Arm erhob und den Kopf nach r. umwandte; unter den Fragmenten des Museums ist No. 200 der aufpassende Hals und Kopf dieser Figur, mit abgeschlagenem Gesicht, mit feinem für Schmuck durchlöcherten Ohr. Wir entnehmen hieraus, dass auch die Gruppe der Ostfront sicher an einer, wahrscheinlich an beiden Seiten von enteilenden zurücksehenden Mädchen eingefasst war. Der Torso *F* gehörte dem Mädchen zur Linken, also südlich von *E*, an, womit wieder der Fundort an der Südseite stimmt. Welch gewichtige Bestätigung für unsere Annahme, dass die Figuren nicht verschleppt sind, eben in dieser und der schon oben hervorgehobenen Uebereinstimmung von Fundort und zu postulirender ursprünglicher Aufstellung liegt, ist evident. — Die beistehende Skizze zeigt meine Restauration, von der dasselbe gilt, wie von der vorigen[35b]).

F E + H

Es bleibt noch der Torso *G*, vom Halsansatze bis zu den Füssen erhalten[36]); er ist in Proportion kleiner als alle vorherigen (Knie bis Halsansatz 0,56). Auch seine Bedeutung wird durch Betrachtung des Rückens klar: hier sind die Reste zweier grosser mit dem Torso aus einem Stücke gearbeiteter Flügel zu erkennen: es war eine Nike; und im Motive der bekannten des Paeonios in Olympia im wesentlichen völlig entsprechend. Ein gegürteter dorischer Chiton mit kurzem Ueberschlag ist an der l. Brust herabgesunken, sie freilassend; das l. Bein tritt (freilich nicht nackt wie bei Paeonios) schwe-

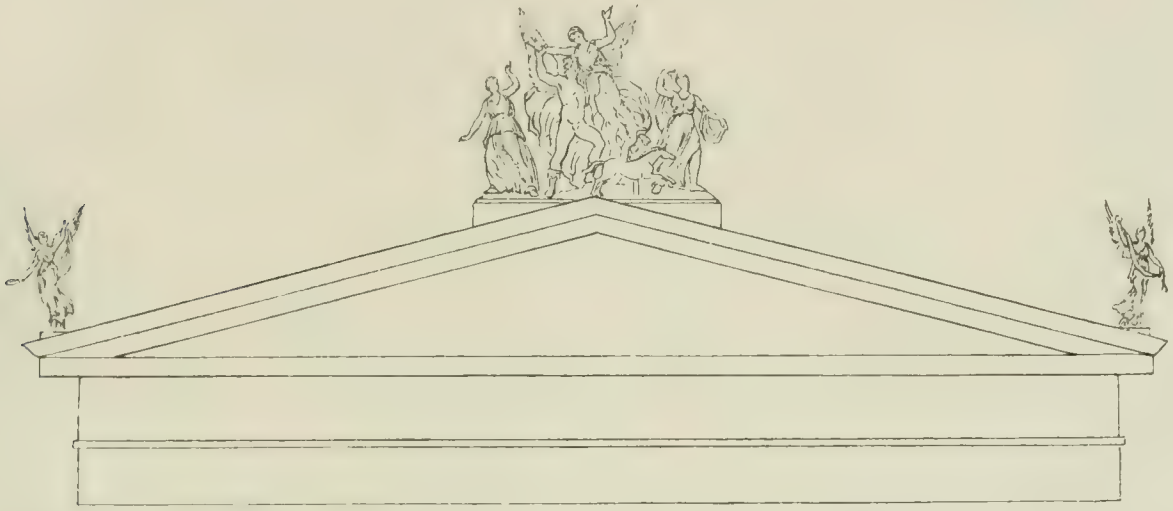
[35a]) Nur der Oberkörper des Knaben ist freie Restauration; da unten keine Spur seiner Arme erhalten ist, werden sie nach oben gerichtet gewesen sein. Die Bewegung der Frau, auch die des Kopfes ist durch den Torso gegeben; auch von dem Mantel hinten sind Spuren da.

[36]) Nur in den *Mon. grecs* l. c. p. 57 No. 5 von Homolle etwas näher beschrieben.

[35b]) Nur das Mädchen zur Rechten ist freie Restauration.

bend vor, der l. Arm war hochgehoben, der r. Oberarm gesenkt[37]).

Den Schluss, den ich hieraus ziehen will, hat wohl schon mancher Leser selbst gezogen: die Nike war der Schmuck eines Eckakroterions; die Hauptgruppen aber nebst den Mädchen krönten als bildliche Mittelakroterien die Giebel des Baues. So gewagt dies zuerst erscheinen mag — denn grössere figürliche Akroterien gelten für römisch — so sehr drängt die Macht der aufgezählten Thatsachen dazu. Die folgende Skizze zeigt, wie ich den Bau glaube restauriren zu müssen[38]).



Fänden sich nun wirklich für derartige Akroterien keine Analogien aus Griechenland? Und was wissen wir eigentlich überhaupt über griechische Giebelkrönungen? Leider nicht viel; es lässt sich leicht kurz überblicken. Von alterthümlichen dorischen Bauten besitzen wir bekanntlich das rein ornamentale grosse kreisrunde Mittelakroter des Heraions zu Olympia[39]); ein ebenfalls kreisrundes, doch mit alterthümlicher gorgonenartiger Büste geschmücktes Firstakroter eines kleinen Baues kennen wir aus Sparta[40]) und zwei wiederum kreisförmige Mittelakroterien von den beiden Tempeln zu Kurno in Lakonien. Von rein figürlichen Giebelakroterien aber hat Olympia wenigstens Fragmente archaischen Stiles in gebranntem und bemaltem Thone geliefert, eine geflügelte Figur (Nike?), Löwen, Delphin, Gruppe eines Silens mit Nymphe u. A.[41]), wahrscheinlich von den Thesauren stammend[42]). Ein merkwürdiges Giebelakroter von Terracotta aus Etrurien ist auf unserer Tafel 15 publicirt und wird weiter unten besprochen werden. Die Giebel einer archaischen Caeretaner Thoncista im Louvre (*Catal. del mus. Camp.* Cl. IV, Ser. 8, p. 31, No. 5) sind in der Mitte von je zwei gegenüberliegenden Sphingen, an den Ecken von laufend knieenden Figuren bekrönt. Liegende Löwen dienen als Eckakroterien an der Grabfaçade eines archaischen etruskischen Reliefs (Micali *Mon. in.* 23, 1) und den Façaden der Felswand von Norchia (Canina *Etrur.*

[37]) Vielleicht gehört der Obertheil eines Kopfes No. 107a zu dieser Figur. — Auch No. 107 ist ein zu einem der Mädchen gehöriger sehr zerstörter Kopf. — Ich mache ferner darauf aufmerksam, dass ich in Mykonos über der Thür eines Hauses einen weiblichen Kopf eingemauert fand, der wahrscheinlich zu unseren Figuren gehörte.

[38]) Leider standen mir nur die bis jetzt publicirten kurzen Notizen Homolle's über den Bau zu Gebote; derselbe giebt 11,50 m. als Breite der Fundamente an den Schmalseiten. Hiernach ist die Tympanonhöhe bestimmt. Da ferner die Maasse der Figuren bekannt sind, so kann diese Ergänzung, die indess nur provisorisch sein will, doch von der Wahrheit nicht bedeutend abweichen. Die Nikefiguren hätten in der Zeichnung etwas breiter und voller ausfallen dürfen.

[39]) Ausgr. von Ol. V, Tf. 34, 2.

[40]) Arch. Ztg. 1881 Tf. 17, 1.

[41]) Ausgr. v. Ol. V, Tf. 27 A und B; andere Fragmente sind unpublicirt.

[42]) Wie er uns bis jetzt hauptsächlich nur aus Funden in Italien, besonders Caere und Curti bei Capua, bekannt ist.

maritt. II, 94). Das wichtigste erhaltene archaische Beispiel ist jedoch das Akroterion des aeginetischen Tempels, wie es Cockerell restituirt hat: einem grossen alterthümlichen Palmettenornamente zur Seite stehen zwei weibliche Gestalten, hinten ein Greif. Besonders wichtig ist hier die Dreitheilung des Akroters, da sie uns dasselbe Princip vergegenwärtigt, das unserer Restauration des delischen Baues zu Grunde liegt. Wenn viele Tempel so genau untersucht wären, wie der aeginetische von Cockerell, so würden wir wohl mehr von alten Akroterienbildungen wissen. Die goldenen Keledonen, die Pindar[43]) von dem Giebel des Delphischen Tempels herab singen lässt, dürfte er sich wohl als Akroterien gedacht haben. Die oben genannte archaische Sirene, auch die Sphinx auf Delos wird man sich am passendsten als Giebelschmuck eines alten Baues denken.

Aus der klassischen Kunstzeit wissen wir gar wenig. Einige Fragmente hält man bekanntlich für das grosse Palmettenakroter des Parthenon[44]); da dieselben ihrem Stile nach indess kaum vor 400 gesetzt werden können, so muss man annehmen, was ja namentlich des peloponnesischen Krieges wegen wohl möglich ist, dass der Tempel eine Zeit lang ohne Giebelakroterien war. So haben ja die Propyläen zwar Basen für Akroterien, die indess (nach R. Bohn) niemals aufgestellt worden sind. Auch sonst sind die Basen der Akroterien mehrfach an den Tempeln erhalten (z. B. am Niketempel, dem der Nemesis zu Rhamnus, einem zu Messene [*Expéd. de la Mor.* I 31ff.], dem Thor der Agora zu Athen u. a.), aus deren Maassen und andern Merkmalen vielleicht noch Schlüsse auf Art und Grösse der Akroterien zu ziehen wären. Die zahlreichen kleinen Giebel der attischen Grabdenkmäler haben immer Akroterien, doch sind es fast nur solche mit Palmetten (die meist gemalt waren); sie sind indess wegen ihrer Proportionen nicht ohne Interesse[45]). Während am aeginetischen Tempel die Höhe des mittleren Akroters nur gegen $\frac{2}{3}$ der Tympanonhöhe beträgt, so sehen wir hier dieselbe der letzteren wenigstens gleich; meistens jedoch ist das Akroter höher, ja selbst mehr als doppelt so hoch, letzteres natürlich eine Uebertreibung, die nur bei den kleinen Proportionen des Ganzen möglich war. Indess kommen auch figürliche Akroterien vor, so einmal (Le Bas *Voy. arch., mon. fig.* pl. 67) auf den Ecken je eine liegende Sphinx und in der Mitte eine Doppelsphinx, eine Bildung, die, indem sie in der Mitte eine Face- und nach den Seiten zwei Profilansichten bietet, wieder dem Principe der Dreitheilung des Mittelakroters entspricht. Der kleine Tempel auf der berühmten attischen Vase mit dem Streite der Athena und des Poseidon (*Compte rendu* 1872 pl. I) zeigt unbestimmte laufende Figuren, vielleicht Niken auf den Akroterien. Eine Nike aus unbestimmter Zeit stand auf dem Mittelakroter des Ostgiebels des Zeus zu Olympia; Niken standen auf den Ecken des Asklepiostempels zu Titane und wie es scheint Herakles in der Mitte[46]).

Als nächste Analogien darf man indess auch an bildliche Aufsätze auf geraden Abschlüssen erinnern, so an die Sirenen auf manchen Grabstelen, denen zu beiden Seiten kleinere Figuren, Sphingen oder Klagefrauen gesellt sind; ein neugefundener grosser Stelenaufsatz von Trachones in Attika (Abguss in Berlin) zeigt vor den Akanthosranken in Hochrelief die volle Figur eines stehenden Mädchens; Halbfiguren der Art waren schon früher bekannt[47]). Auch die Terracottagruppen auf dem Dache der *στοὰ βασίλειος* in Athen (Paus. I 3, 1) gehören hierher; das Dach war nach Analogie anderer Stoen wohl ein Walmdach. Ferner die noch erhaltenen Figuren vom Dache der Stoa des grossen pergamenischen Altares; es sind Reste von Viergespannen (nicht einzelne Pferde) und Tritone mit grossen Muscheln, die zwischen den Stirnziegeln aufgestellt das Dach jener ionischen Halle krönten.

[43]) Frg. 30 Bergk, von Pausanias X 5, 12 missverstanden.

[44]) Michaelis, Parthenon Tf. II, 10; Text S. 114.

[45]) Meist sind die Akroterien abgebrochen und also nicht messbar.

[46]) Paus. II 11, 8; auf Akroterien weisen jedenfalls die Niken. Als Giebelgruppe fasst Curtius das Ganze (Zwei Giebelgruppen S. 35).

[47]) Stackelberg, Gräber d. Hell. S. 44.

Ein weit reicheres Material ist uns für die römische Zeit erhalten; aber wenn wir hier fast durchgehends figürlichen Schmuck auf den Akroterien finden[48]), und zwar besonders Niken auf den Ecken, in der Mitte aber häufig drei Gestalten, auch Viergespanne von vorn, so werden wir hierin keine neue römische Erfindung, sondern nur eine Steigerung des von den Griechen wohl schon in sehr alter Zeit und durch Vermittelung von Etrurien Ueberkommenen erkennen. Auch die Maasse, welche Vitruv für die Akroterien[49]) giebt, dass nämlich die der Ecken gleich der Tympanonhöhe, die mittleren aber noch um $^1/_8$ höher sein sollten, werden wir, wie dies ja meist bei den Vorschriften Vitruvs der Fall zu sein scheint, auf spätere griechische Vorbilder zurückführen. Eigentlich römisch war gewiss nur die Unsitte, auch auf der Giebelneigung Statuen aufzustellen, wie es z. B. am späteren Capitolinischen Juppitertempel der Fall war (Arch. Ztg. 1872 Tf. 57).

Dass der figürliche Akroterienschmuck im griechischen Tempelbau durchaus nichts Ungewöhnliches war und dass die Proportionen desselben in der späteren Zeit beträchtlich gestiegen waren, ist uns also jetzt nicht mehr zweifelhaft. Seine Anfänge scheinen in Griechenland weit heraufzugehen. Nach einer Plinianischen Notiz zu urtheilen, scheinen alte Kunstgelehrte sein Auftreten in natürliche Verbindung gebracht zu haben mit der dem Butades zugeschriebenen Erfindung, die Stirnziegel (erst in Flach-, dann in Hochrelief) figürlich zu schmücken[50]).

Das eigentliche Material jener Akroterien war auch in alter Zeit wie das der ganzen Dachbekleidung Terracotta; thönern sind denn auch die Fragmente von den Schatzhäusern zu Olympia, unter denen der pferdehufige Silen (Ausgr. IV, 27) speciell auf altionische Kunsttradition verweist. Besonders beliebt waren aber diese figürlichen Giebelakroterien, ganz wie die figürlichen Stirnziegel, in Etrurien, dessen archaische Kunst ja in so engem Zusammenhange mit der griechischen, speciell der altionischen, steht. Und von Etrurien kamen sie nach Rom, wo denn Plinius (35, 158) viel von der Vortrefflichkeit der alten Giebelakroterien aus Terracotta zu rühmen weiss. Auch ist uns überliefert, dass, schon zu Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr., der Künstler Vulca aus Vei nach Rom geholt wurde, um dort das erste Götterbild Roms, den Capitolinischen Juppiter, aus Thon zu bilden; derselbe setzte aber auch schon die berühmte thönerne Quadriga, wahrscheinlich mit der Figur des Juppiter, auf die Giebelspitze des Tempels, die späterhin durch eine andere kostbareren Stoffes ersetzt wurde. Wichtig sind uns ferner auch die Nachrichten über den alten Cerestempel am Circus Maximus; er wird von Vitruv als ein Hauptbeispiel des bildlichen Akroterienschmuckes genannt; nun wissen wir jedoch, dass, wie der Cult jener Göttin von den Griechen kam, so auch die ganze künstlerische Ausschmückung des Baues — zu Beginn des fünften Jahrhunderts v. Chr. — zweien Griechen, Damophilus und Gorgasus, übertragen wurde, die als Maler wie als *plastae,* d. h. eben wohl als Verfertiger der thönernen Akroterien, wirkten, und diese unterschieden sich so wenig principiell von den altetruskischen, dass Vitruv sie der tuskanischen Art beizählte[51]).

[48]) Erhaltene Beispiele sind die über grosse Palmettenakroterien herabschwebenden Niken vom Augustustempel zu Pergamon; grosse Niken auf den Ecken und der Mitte auch auf dem Tempel des sog. Kitharödenreliefs in Berlin No. 270 (O. Jahn, Bilderchron. S. 45, 8); sowie auf dem *Mon. d. I.* V, 40 dargestellten Tempel; tanzende Bewaffnete auf den Ecken: *Ann. d. I.* 1852 tav. RS. Von Münzen vgl. besonders Donaldson *Archit. numism.* No. 4, 5, 7, 8, 9; *Catal. of roman medaillons of the Brit. Mus.* pl. 44, 3; 27, 3; 46, 2; p. 2 No. 2.

[49]) III 5, 12, wo allerdings nur vom ionischen Stil die Rede ist; aus IV 3, 6 ist jedoch zu schliessen, dass dies auch für den dorischen gelten sollte.

[50]) 35, 152. Dem Zusammenhange nach kann der Satz *hinc et fastigia templorum orta* nur auf Giebelakroterien, nicht auf innere Giebelgruppen bezogen werden. Die Conjectur O. Jahn's (Philol. Bd. 28, 10) *ornata* statt *orta* halte ich indess für unnöthig, da *fastigium* bei Plinius geradezu den Schmuck der Giebelspitze bedeuten kann. Erwägt man nämlich die Stellen im Zusammenhange, wo Plinius Bildwerke *in fastigio* nennt, und nimmt dazu auch Vitruv III 3, 5, Cicero de div. I 10, 16 und Festus v. *Ratumena*, so ergiebt sich, dass mit jenem Ausdrucke überall auf Giebelspitzen aufgestellte Akroterienfiguren gemeint sind, wie dies denn auch sprachlich der Bedeutung von *fastigium* (das Höchste, Oberste) entspricht. So konnte Plinius wie hier und 35, 158 auch einfach *fastigium* statt des figürlichen Schmuckes der Giebelspitze sagen.

[51]) Vgl. Detlefsen *de arte Rom. antiquiss.*, Glückstadt 1867, part. I, p. 8 ff. — Das oder die thönernen Viergespanne mit dem

Indess unter den erhaltenen Monumenten haben wir eine der Art und Zeit nach völlig passende Analogie zu unseren delischen Akroterien noch nicht gefunden. Sie ist uns aber erhalten in einigen Figuren des sog. Nereidenmonumentes von Xanthos im British Museum. Ich meine die zwei Gruppen von Jünglingen — doch wohl die Dioskuren — die je ein Mädchen, eine Leukippide[52]), hoch emporhebend entführen (*Mon. d. I.* X 12, XVI. XVII). Dass sie der Akroterienschmuck waren, ist zwar, weil der Basisblock fehlt, nicht mehr stricte zu beweisen, aber deswegen nicht weniger wahr; auch Fellows[53]) und Falkener[54]) haben dies angenommen. Die Analogie mit den delischen Gruppen ging aber noch weiter. Es sind noch vier Torsen weiblicher, eilend schreitender Figuren erhalten (*Mon. d. I.* X 12. XI. XII. XIV. XV), die kleiner in den Maassen sich von den Nereiden auch dadurch unterscheiden, dass sie auf festem Boden schritten; Niemand hat sie unterzubringen gewusst. Overbeck[55]) hat bemerkt, dass sie in den Maassen mit den genannten Jünglingen stimmen, ohne den nöthigen Schluss zu ziehen. Sie sind offenbar ganz entsprechend den delischen Sculpturen anzuordnen, und zwar rechts und links von der Mittelgruppe von ihr wegeilend, doch nach ihr umblickend, also No. XI und XIV als ein Paar, sowie andererseits XII und XV. Es sind die erschreckten Gefährtinnen der Geraubten[56]). Auf die vier Ecken des Baues aber sind die vier Löwen zu setzen, jenen oben genannten etruskischen Grabfaçaden ganz entsprechend; den architektonischen Character derselben erkennt auch Michaelis an; ihr Fundort passt ebenfalls zu unserer Annahme[57]).

Wir werden auf das Nereidenmonument noch einmal bei der Frage nach Stil und Zeit zurückkommen. Zunächst müssen wir die Bedeutung unserer Gruppen näher in's Auge fassen.

Die Gruppe der Ostseite zunächst (S. 239) kann kaum zweifelhaft sein. Ein geflügelter bärtiger Gott, der ein Mädchen fortträgt, muss Boreas sein, der Oreithyia entführt. Der rauhe Gott, der auf den Vasen[58]) gewöhnlich in vollerer Bekleidung erscheint, hat hier nur eine hinten wallende Chlamys, von der Reste erhalten sind; wahrscheinlich trug er Stiefel, schwerlich auch Flügel an denselben, wie sie die Vasen öfter geben. Am meisten ist unsere Gruppe einem Bronzerelief aus Kalymnos[59]) ähnlich, das Haltung und Wendung des Boreas genau wiedergiebt, während es die Oreithyia anders gefasst werden lässt; das Motiv der beiden r. Hände hat unsere Restauration daher entlehnt; der r. Arm des Boreas ist indess bis zum Handgelenk erhalten (Museum No. 167). Das laufende Pferd unten hat natürlich den Zweck, die unter der hoch emporgehobenen Figur der Oreithyia entstehende Lücke auszufüllen, bzw. die hier als Gegengewicht gegen die nach oben weit überneigende Oreithyia nöthige kräftige Marmorstütze zu verkleiden. Suchte der Künstler aber ein für Boreas symbolisches Thier, so konnte er kein passenderes finden als das Pferd, das den Winden und besonders Boreas in Sage und Volksvorstellung so eng verbundene Thier[60]). Die fliehenden Gespielinnen sind beim Raube der Oreithyia eine ständige Erscheinung. — Die Sage selbst ist allerdings eine attische, die aber früh

Juppiter Summanus scheinen 458 d. St. durch bronzene, 551 durch goldene resp. vergoldete ersetzt worden zu sein.

[52]) Ein Beispiel sepulcraler Verwendung dieses Gegenstandes an einem Sarkophag der Krim citirt Curtius, Zwei Giebelgruppen, S. 43; die ebenda publicirten Gruppen von Tanagra stellten wahrscheinlich denselben Gegenstand dar.

[53]) Die von Fellows *Jon. Troph. mon. (frontisp.)* und sonst (Lloyd *Xanthian marbles* p. 14; *Mus. of class. ant.* I p. 150) publicirte Restauration macht freilich in ganz unmöglicher Weise eine Gruppe aus den zweien.

[54]) Falkener *Mus. of class. ant.* I p. 278, danach die Zeichnung p. 256. — Ohne Gründe anzugeben, verwirft Michaelis (*Ann. d. I.* 1874, 233) diese Anordnung.

[55]) Gesch. d. Plastik II³ S. 184.

[56]) Die Höhe der Figuren überstieg, so viel sich berechnen lässt, etwas die des Tympanons, also auch hierin den delischen Gruppen gleich und dem oben citirten Vitruvischen Gesetze ungefähr entsprechend.

[57]) *Annali d. I.* 1874, 221; 235.

[58]) Vgl. besonders B. Stark *Annali d. I.* 1860, p. 320 ff.

[59]) Conze, Vorlegeblätter Ser. II, Tf. 9, 3; im British Museum, wahrscheinlich von einer Spiegelkapsel.

[60]) Boreas hatte nach der Ilias (20, 224) selbst als Pferd, die Stuten des Erichthonios liebend, fabelhafte Fohlen gezeugt, die als Rosse doch die Eigenschaften des Windes haben. Als Volksvorstellung ist bezeugt, dass man an vom Westwinde befruchtete Stuten glaubte; vgl. Welcker, Götterl. I, 708.

eine weitere Verbreitung gehabt haben muss, da sie schon auf dem Kypseloskasten dargestellt war (Paus. V 19, 1); ja der eigenthümliche Typus des Boreas auf diesem alten Werke weist auf die altionische Kunst als ursprüngliche Quelle zurück. — An Beziehungen des Boreas zu Delos fehlt es übrigens nicht ganz wegen der Hyperboreersage; ja die hochverehrten Heroinen Upis, Loxo und Hekaerge galten als Töchter des Boreas (Kallim. Del. 292).

Auch über den Gegenstand der andern Gruppe wird man nicht lange zweifeln können. Es ist Eos den Kephalos entführend. Die geflügelte Göttin kann Niemand anders als Eos sein; doch das Rauben schöner Knaben, denen sie die Unsterblichkeit verleiht, ist ihre allgemeine Eigenschaft und in verschiedenen Sagen ausgedrückt. Besonders in Delos könnte man auch an Orion denken wollen, den sie entführte und den nach der Odyssee (5, 123) Artemis auf Ortygia tödtete, woraus dann später die Version entstand, Eos habe ihn nach dem für das homerische Ortygia erklärten Delos gebracht (Apollod. I 4, 4). Indess die Entführung des Orion durch Eos hat mit Delos nichts zu thun; nur sein Verhältniss zu Artemis und sein Tod durch sie wird in jener Sagenversion mit dieser Insel verknüpft; damit fällt aber ein Grund hinweg, hier nicht auch die in der Kunst verbreitetste Sage von Kephalos zu erkennen. Von ihr weiss schon Hesiod (Theog. 986) und seine Entführung war bereits am amykläischen Throne von Bathykles gebildet. Die Athener eigneten sich dann die Sage speciell an und machten Kephalos zum Sohne der Herse. Doch weder die Sage und noch weniger der Kunsttypus des entführten Kephalos waren ursprünglich attisch; ja die attische Kunst übernimmt den Typus erst recht spät, soviel wir nach dem Erhaltenen urtheilen können, erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts. Die altattische Kunst kennt, soviel wir wissen, den Typus nicht, der dagegen in der altionischen sehr verbreitet gewesen zu sein scheint. Hauptbeweis ist uns hierfür der schon genannte amykläische Thron, dann das häufige Vorkommen des Typus in der archaischen Kunst Südetruriens[61]), die hierin wie sonst überhaupt ionischen Vorbildern folgen wird; er erscheint ferner in strengem Stile auf den sog. melischen Reliefs[62]), die sich durch mancherlei, das hier nicht ausgeführt werden kann, als Producte ionischer Kunst der Inseln erweisen; wir finden ihn endlich in strengem Stile auch auf einem goldenen Ringe der Krim (*Ant. du Bosph. Cimm.* pl. 13), der ebenfalls hierher gezogen werden kann, da, wie ich ein anderes Mal nachweisen zu können hoffe, die älteren Goldarbeiten in der Krim noch nicht attisches, sondern ionisches Fabrikat, wahrscheinlich der milesischen Colonien, sind. Erst in Werken des freien schönen Stiles gegen Ende des fünften Jahrhunderts finden wir den Typus auch in Athen und zwar auf Vasen, jedoch selten[63]); denn ungleich moderner als eng verschlungene Gruppen war damals der Typus der Verfolgung in allen mythologischen und alltäglichen Darstellungen der Vasengemälde; so finden wir den letzteren denn ungleich häufiger[64]). Der alte ionische Typus hatte den geraubten Knaben durch keinerlei Attribut ausgezeichnet; die eine der attischen Wiederholungen[65]) gab ihm eine Leier. Auf den Darstellungen der Verfolgung aber ist er in der Regel mit Attributen versehen, theils mit der Leier, theils mit solchen der Jagd. Den Knaben danach verschieden, bald Kephalos bald Tithonos, zu nennen, setzt gewiss zuviel Absicht bei den Vasenmalern voraus, die es in Wahrheit mit dem Namen des Knaben überhaupt nicht so genau genommen zu haben scheinen[66]). Dass wir

[61]) S. besonders die Spiegel bei Gerhard, Etr. Sp. Tf. 363, 1; *Mon. d. I.* III, 23, 3; Gerhard Tf. 362; den Henkel eines Bronzegefässes *Mus. Gregor.* I, 3, 1a (Eos mit Nimbus), ferner die Bronzegruppe *Mon. d. I.* III, 23, 2. Ueber die architektonischen Terracotten s. unten. — Die Scene der Verfolgung erscheint öfter auf den Spiegeln und auch auf einer alten etruskischen schwarzfigurigen Vase von Caere (*Memorie. d. Inst.* II, 15), die zu einer Gattung gehört, welche den chalkidischen Vasen nahe steht, mit den attischen aber gar nichts zu thun hat.

[62]) Rochette, *3ième mém. sur les ant. chrét.* pl. IV = Denkm. a. K. II, 896; Salzmann, *Camirus* pl. 23; eines im Berliner Museum (No. 6282).

[63]) *Mon d. I.* III, 23, 1; *Compte rendu* 1872 pl. IV, 1.

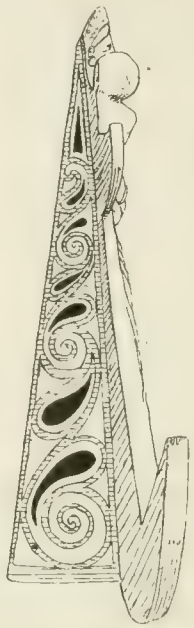
[64]) Zusammengestellt sind die Vasen von Stephani, *CR.* 1872, S. 180.

[65]) *Mon d. I.* III, 23, 1.

[66]) Die Scheidung durchzuführen hat Stephani *CR.* 1872, S. 184ff.

den alten ionischen Typus Kephalos benennen, thun wir auch nur auf die Autorität der Nachricht vom amykläischen Throne hin und bleiben uns bewusst, dass, da der Typus auf die Parallelsagen von Orion, Tithonos, Kleitos ganz ebenso passt, sein ursprünglicher Name dahingestellt bleiben muss. Im Grunde gehört indess ja auch dieser Typus in jenen allgemeinen Kreis archaischer Darstellungen geflügelter, Sterbliche entführender Dämonen, die wir noch lange nicht alle benennen können[67]) und deren ursprünglicher Sinn das Entraffen zu anderem Dasein durch den Tod sein mag.

Wegen der doppelten Beziehung zu unserem delischen Monumente, einmal als Giebelakroter, dann als vorzüglichstes archaisches Denkmal des Entführungstypus des „Kephalos" habe ich auf der beigegebenen Tafel 15 das im Berliner Museum befindliche Hauptstück eines grossen in Caere gemachten Terracottenfundes[68]) abbilden lassen, aus welchem ein anderes Stück schon früher in dieser Zeitschrift (Jahrg. 1871, Tf. 41) veröffentlicht wurde. Die Göttin[69]) eilt hier über das Wasser hin, das durch die wellenförmigen Ornamente zwischen den Beinen angedeutet scheint; die Basis ist sehr merkwürdig sichelförmig, oder besser wie zwei Hörner gestaltet[70]) mit einem schmalen Auflager in der Mitte unten. Ich kann nur eine Analogie hierfür anführen, die schon oben (S. 342) erwähnte archaische Thoncista im Louvre, die ebenfalls aus Caere stammt und deren Giebelschmuck schon erwähnt ward: die Mitte der Langseiten ist mit einer geflügelten Frau geziert, die über eine ähnliche sichelartig emporgekrümmte Basis hinläuft. Ueber den ursprünglichen Sinn und die Herkunft dieser eigenthümlichen Form giebt vielleicht die Bekrönung des spitzbogigen Giebels eines lykischen Grabmals Aufschluss, das den obersten Theil eines Stierschädels mit zwei grossen Hörnern und Ohren an jener Stelle zeigt (Fellows *Discoveries* 1841, p. 142). Zur Sicherung der Aufstellung ist hinten an unserer Gruppe eine Stütze angebracht, deren interessante ornamentale Bemalung (schwarz und roth) sehr gut erhalten ist (vgl. nachstehende Skizze). Die Stütze ist in ihrem unteren Theile durchbohrt für eine Metallklammer; dass das Ganze wirklich ein mittleres Giebelakroterion gewesen sei, bestätigte mir Hr. R. Borrmann.



Die Göttin ist ausser am Rücken auch an den Füssen[71]) geflügelt. Die Rückenflügel[72]) gehen, wie dies auch an der geflügelten Akroterienfigur eines Schatzhauses in Olympia[73]) der Fall ist, direct seitwärts; es liegt darin das Princip, die decorative Akroterienfigur so zu gestalten, dass alle ihre Theile möglichst in einer Fläche liegen, die parallel ist mit der ganzen Vorderseite des Baues, dessen Krönung sie ist. Deshalb nähert sich die Figur dem Relief; so ist denn auch der Grund zwischen

versucht; Tithonos ist allerdings einmal beigeschrieben, derselbe Name ein andermal aber einem Genossen des Verfolgten.

[67]) Vgl. z. B. den archaisch griechischen Stein bei Cesnola, Cypern Tf. 82, 1 (Stern), wo ein geflügelter Jüngling eine Frau mit Leier wegträgt u. A.

[68]) S. Arch. Ztg. 1870 S. 123 f.

[69]) Die gesammte Höhe des Stückes beträgt 0,98.

[70]) Dieselbe ist mit Schuppen bemalt, deren Contur schwarz ist und von deren Füllung rothe Reste erhalten sind; vom l. Horne ist die Spitze, das r. ist grösstentheils restaurirt.

[71]) Der Flügel des l. Fusses ist nach dem des r. restaurirt; auf letzterem sind Reste der Zeichnung der Federn erhalten.

[72]) Der rechte ist gebrochen, doch ist das Ende sicher alt: der linke ist grösstentheils restaurirt.

[73]) S. oben S. 345. Ausgr. v. Ol. IV, Tf. 27 A.

den Beinen nicht ausgeschnitten[74]). Die Beine heben sich von demselben in flachem Relief ab; das Gewand zwischen ihnen ist einfach auf den glatten Grund gemalt (auf unserer Abbildung etwas undeutlich). Eos trägt einen langen Chiton[75]) und einen über die beiden Schultern gelegten und in zierlichen Falten herabfallenden Mantel[76]). Die Haare der Göttin (von braunschwarzer Farbe) fallen nach vorn in den typischen vier Locken auf beide Schultern, die wir oben S. 323 an den altionischen Sculpturen von Delos kennen gelernt haben; die Locken der r. Seite sind sogar sorgfältig über den Körper des Knaben weggelegt, sie schienen dem Künstler offenbar unentbehrlich. Das Diadem der Göttin ist dunkelroth und darauf (schwarz und gelb) eine Zackenverzierung, die Ohrringe sind natürlich kreisrund und scheinen mit einer Rosette bemalt. Abweichend von der Regel des Typus ist die Richtung der Eos hier nach links, wofür ich nur noch den prächtigen Spiegel des *Museo Gregoriano* (*Mon. d. I.* III 23, 3) anführen kann; doch auf letzterem zeigt der geraubte Knabe wenigstens seine typische Haltung, während an unserm Akroter auch dieser seine Stellung entsprechend der Göttin vertauscht hat und von ihrem r. Arme unter der Brust, vom l. an den Beinen gefasst wird[77]).

Einen weiteren Beleg der Verwendung derselben Gruppe von Eos und Kephalos als Schmuck des Daches finden wir in dem fragmentirten Stirnziegel, den nebenfolgende Skizze darstellt.

Er stammt aus dem grossen Terracottenfunde von Curti bei Capua[78]) und befindet sich in Berlin[79]). Vom Kopfe der Eos geht nach hinten ein Henkel aus, wie er an solchen Stirnziegeln gebräuchlich war; die Composition ist auch hier ganz reliefartig, die Flügel gehen direct seitwärts. Der Stil der Gruppe ist entwickelt archaisch und von rein griechischem und zwar wie bei den alten capuanischen Terracotten gewöhnlich, von (chalkidisch-) ionischem Charakter. Die Göttin eilt auch hier nach links, doch der Knabe hat wieder seine gewöhnliche Stellung; neu ist jedoch, dass er sich energisch mit der Linken wehrt, indem er vom Arme der Eos sich zu befreien strebt, während er mit der Rechten freilich wie gewöhnlich ihren Hals umschlungen hält; er hat strenges archaisches Lockenhaar[80]).

Nur durch Pausanias (I 3, 1) endlich wissen wir von einer Terracottagruppe, die Eos und Kephalos darstellte, auf dem Ziegeldache der *στοὰ βασίλειος* in Athen, wozu als Gegenstück Theseus der den Skiron herabwirft, diente.

Unsere delische Gruppe als Akroterion ist somit nichts Neues, sondern beruht auf einer alten und weitverbreiteten Tradition. Neu ist sie nur durch die Art, wie sie das Ueberlieferte behandelt und umgestaltet. Die sorgliche steife Art, mit der in dem alten Typus der Knabe getragen wird, entsprach nicht der freien Weise unseres delischen Künstlers; er lässt den Knaben von der

[74]) Er ist blau bemalt.

[75]) Seine Farbe ist einfach die des Thongrundes, die Faltenlinien sind schwarz, der Saum dunkelroth mit ausgespartem thongrundigem Mäander.

[76]) Er scheint roth gewesen zu sein; auf dem Saume geringe unbestimmte Farbenreste.

[77]) Sein Kopf ist zwar gebrochen gewesen, doch ist er alt; das kurze Haar ist braunroth bemalt.

[78]) S. *Bull. d. I.* 1873 p. 145 ff.

[79]) Höhe 0,20. Röthlicher Thon keine Farbenreste. Inventar No. 7320.

[80]) Sein Gesicht ist etwas abgerieben. Auch die Oberfläche des Kopfes der Eos ist etwas verwittert.

Göttin mit dem einen linken Arme frei und hoch emporgehoben werden. Dem überlieferten Typus entspricht jedoch das Gesammtmotiv der Göttin, ihr weites Ausschreiten, nach links wie in den vorhin besprochenen Akroterien, und der gewendete Kopf.

Das unten laufende Thier, das wahrscheinlich ein Hund ist, dient hier natürlich demselben Zwecke wie das Pferd an der andern Gruppe. Der Hund erklärt sich sehr leicht; war doch gerade der Hund *Λαῖλαψ* das berühmte Thier des Kephalos, von dem er auch auf den Vasen der Verfolgungsscene zuweilen begleitet ist[81]). Die beiden Mädchen, die zu beiden Seiten erschreckt entweichen und den Genossinnen der Oreithyia entsprechen, lassen sich auch bei Kephalos erklären; man möchte vielleicht — nach Analogie mancher Vasen — Jagdgefährten erwarten, doch gegen solche, d. h. nackte Gestalten würden künstlerische Gründe vor Allem gesprochen haben, wogegen zwei Nymphen des Waldes gegenständlich ebenso passend und künstlerisch so sehr viel günstiger waren. Indessen gehörten bekanntlich enteilende und Botschaft bringende Mädchen in der Kunst der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts überhaupt zu den ständigen Requisiten aller Verfolgungs- und Entführungsscenen; so finden wir sie denn auch auf Vasen bei Kephalos[82]).

Indess eine Beziehung der Eos zu Delos lässt sich nicht finden; wohl aber passt sie gut als Pendant zu Boreas, indem sie ja als Mutter der Winde und auch des Boreas galt (Hes. Theog. 378). Eos wie Boreas sind geflügelte Wesen; schnell kommen sie und gehen; beide sind sie im Reiche der Luft zu Hause; beide lieben sie ein Geschöpf der Erde und rauben, entführen es in raschem Fluge. Dieser Parallelismus beider Gestalten war auch dem attischen Vasenmaler gegenwärtig, der auf die eine Seite seines Gefässes des Kephalos Verfolgung, auf die andere den Raub der Oreithyia malte[83]). Welche beiden Stoffe konnten aber günstiger sein für hoch und frei in die Luft ragende Akroterien als diese, deren Inhalt, lebendig ausgeführt, eine solche Aufstellung geradezu verlangte?

Dieser Umstand wird uns auch vorsichtig machen, aus dem Gegenstande unserer Akroterien auf die Bedeutung des Baues selbst directe Schlüsse zu ziehen; steht doch auch anderwärts der Sculpturenschmuck der Tempel oft nur in ganz allgemeiner und ferner Beziehung zu dem Inhaber desselben. Nur das können wir zuversichtlich behaupten, dass gerade jene Zusammenstellung der beiden Sagen, der des Kephalos und der der Oreithyia eine unzweifelhaft attische ist; nur die Person des Boreas konnten wir ungefähr an Delos anknüpfen, Oreithyia aber ist ganz attisch. Also wird der Bau von den Athenern, während sie das delische Heiligthum besassen, errichtet worden sein.

Wahrscheinlich werden die fortgesetzten französischen Arbeiten noch zur Bestimmung des Baues verhelfen; die vorläufige Benennung Homolle's als Letoon[84]) ist noch recht problematisch. Zu beachten wird sein, dass der Eingang (im kleinen Pronaos) nach Westen lag, nicht nach Osten wie beim Apollotempel daneben; war der Cult also der der Unterirdischen? — Die jetzt allein *in situ* befindlichen Fundamente aus Poros sind von ganz vorzüglicher Arbeit und mit den in den attischen Werken der Phidiasischen Epoche so beliebten doppelt-T-förmigen Klammern verbunden[85]).

Lässt sich nun die Zeit des Baues mittelst der Sculpturen etwas näher bestimmen? Prüfen wir den Stil derselben genauer. Wir wollen dabei einmal zunächst von der Freiheit und dem Schwunge des Ganzen absehen und uns auf die Formengebung im Einzelnen beschränken. Da finden wir eine Reihe von fast alterthümlichen Zügen, die wir beim ersten Blicke nicht erwarten. Die ganze Brust der Frauen

[81]) S. Stephani *Compte rendu* 1872 S. 195.

[82]) *Compte rendu* 1872, pl. V, 3. 4; vgl. den Revers der von Stephani a. a. O. als No. 43 aufgezählten Vase.

[83]) *Bull. d. I.* 1872 p. 43.

[84]) *Revue archéol.* 1880, vol. XL p. 90.

[85]) Inwieweit Homolle a. a. O. Recht hat, aus den sonstigen architektonischen Formen, namentlich dem Capitell, auf eine Entstehungszeit nicht vor dem 3. Jahrh. zu schliessen, muss ich dahingestellt sein lassen; bei meiner flüchtigen Anwesenheit auf Delos selbst konnte ich dies nicht prüfen. Wie schwankend derartige Bestimmungen indess überhaupt bis jetzt noch sind, ist bekannt.

ist breit, und die beiden Brüste stehen weit auseinander; entsprechender Weise sind ihre Hüften schmal und durchaus unweiblich; der Gürtel sitzt sehr tief. Im Kopftypus der Oreithyia erkennen wir aber trotz der Verwitterung jenes kurze rundliche Oval mit dem kräftigen Kinn, jene grossen flachen Augen, jene einfache knapp anliegende Haartracht, wie dies Alles der Zeit des 5. Jahrhunderts, dem Stile des Phidias eigenthümlich ist. Auch die vielfachen Zuthaten, die aus Bronze angefügt waren, wie die Fibeln und Gürtel, gehören der Weise jener Zeit an. Der Körper des Boreas zeigt knappe Bildung an Hüfte und Bauch. Dagegen nun aber die freie Kühnheit der Bewegungen, der wehenden, bauschenden Gewänder! Ja ich kenne gar keine antike Gruppe, die sich in Kühnheit der Fixirung eines Momentes mit den delischen vergleichen liesse. Wie im Fluge hinstürmend haben Boreas und Eos ihre Beute erfasst und heben sie hoch in die Luft. Am momentansten ist die Gestalt der Oreithyia: vom Boden gehoben weichen ihre Beine zurück, der Oberkörper ist im Begriffe nach vorn zu fallen, und er würde fallen, wenn sie nicht am r. Handgelenk gefasst würde[86]). Nicht minder momentan sind die im Winde flatternden Gewänder gefasst; nur fehlt uns hier leider weitaus das Meiste. In einfachen grossen Zügen bauschen sich die Falten und an den Körper darunter schliessen sich die dünnen Stoffe eng an.

Wo finden wir nun alle diese Eigenschaften vereinigt wieder? Ich glaube wenn irgendwo so in jener Nikestatue des Paeonios, die, hoch wie unsere Akroterien aufgestellt, in wehenden Gewändern herabschwebt. Kühn wie bei der Oreithyia ist ihr Oberkörper weit vornüber geneigt; hier wie dort lässt das anschmiegende Gewand den ganzen Körper hervortreten; hier wie dort meist ist der Chiton geschlitzt und tritt das eine Bein nackt heraus; die Bildung des Körpers, besonders der Brust, der tiefsitzende Gürtel mit seinen Bronzezusätzen, das Emporziehen des wallenden Gewandes, alles dies stimmt überein. Dazu erinnere ich daran, dass ja die Eckakroterien unseres delischen Tempels, wie schon oben bemerkt ward, nur etwas modificirt und vereinfacht das Motiv der Nike des Paeonios wiederholen.

Unter unserem Vorrathe erhaltener Denkmäler giebt es indess noch andere, die unseren Gruppen nur wenig ferner stehen als das Werk des Paeonios; ich meine das Nereidenmonument von Xanthos, dessen Akroterien wir schon oben als nächste Analogie zu den delischen erkannt haben. Das nahe Verhältniss der Nereidenstatuen zu der Nike ist evident und schon anderwärts ausgesprochen worden[87]); mit ihr und mit den delischen Gruppen stimmt die Bildung des Körpers der Nereiden, die breite flache Brust, die schmalen Hüften, die tiefe Gürtung, der geschlitzte sog. dorische Chiton, endlich die Kühnheit des dahinschwebenden Schrittes, die flatternden Gewänder, die den Körper heraustreten lassen, die mit erhobenen Armen hinten heraufgezogenen bauschenden Mäntel, wie sie an den delischen Figuren und der Nike nach den Resten zu restauriren sind, und schliesslich noch ein Punkt, der vielleicht am geeignetsten ist, alle etwaigen Zweifel an der engen Zusammengehörigkeit dieser Werke zu zerstören. Das ist die Gestaltung der Basen, d. h. das Princip dieselben durch Thiere zu beleben[88]). An der durch die Lüfte schwebenden Nike ist es ein fliegender Adler, an den über das Wasser hineilenden Nereiden sind es allerlei Thiere, Fische und Vögel der See, an den delischen Gruppen ist es das Pferd bei dem Windgotte Boreas, der Hund bei dem Jäger Kephalos. Mag man die Thiere in den letzteren Fällen weniger günstig verwendet finden — waren es doch auch grosse Vierfüssler, die sich nicht so geschickt einfügen liessen — an der Gleichheit des Princips, oder sagen wir gleich der Schultradition wird man nicht zweifeln. Ja dass die besprochenen Monumente sowohl einer Künstlergruppe oder Schule,

[86]) Die Photographie im *Bull. de corr. h.* III p. 11 giebt die Gruppe viel zu weit zurückgelehnt wieder; die Zusammensetzung mit der Basis hat erst gelehrt, wie schräg vornübergeneigt der Körper der Oreithyia war.

[87]) Overbeck, Gesch. d. Plast. II³ S. 151.

[88]) Auch diese Analogie der Nike und der Nereiden hat Overbeck a. a. O. schon hervorgehoben.

als wesentlich einer Zeit angehören, kann wohl nicht bezweifelt werden. Doch waltet hier eine Verschiedenheit: während die Nike und die Deliaca so übereinstimmen, dass man gut denselben Künstler für sie vermuthen könnte, scheiden sich die Nereiden in der Ausführung, weniger in der Conception, durch eine bereits etwas manierirte Uebertreibung derselben Traditionen und Principien, die auf Schülerhände deutet. Dennoch darf man sie zeitlich wohl nur wenig von jenen anderen entfernen.

Dieser Forderung steht die gewöhnliche Datirung des Nereidenmonumentes entgegen. Diese ruht aber auf schwachen Füssen. Zwar halte auch ich es für das Wahrscheinlichste, dass die belagerte Stadt des zweiten grossen Frieses Telmessos ist[89]; aber das Datum dieser Eroberung lässt sich nach der Stelle, die sie gegen Ende des 12. Buches der Philippica des Theopomp (Frg. 111) einnahm, nicht genau bestimmen; gerade dieses Buch hatte einen durchaus episodischen Charakter und referirte, oft weit in ältere Zeiten zurückgreifend, überhaupt über die Geschichte von Cypern und des südwestlichen Kleinasien[90]; ein *terminus post quem* liegt dagegen in der Thatsache, dass Telmessos noch 425 Tribut zahlte (*C.I.A.* I, 37), was nach seiner Einnahme durch die Lykier, die schon früher abgefallen waren, natürlich nicht mehr der Fall war. Nichts hindert aber, so viel ich sehe, jene Einnahme bald nach 425 erfolgen zu lassen, so dass das prächtige Grabmal des glücklichen Lykierfürsten noch in die letzten zwei Decennien des 5. Jahrhunderts fallen könnte. Damit würden sich aber die stilistischen Thatsachen entschieden besser vereinigen als mit der Entstehung kurz vor dem Maussoleum, wie sie gewöhnlich angenommen wird. Der Abstand von letzterem ist zu mächtig. Ich erinnere nur z. B. an die Bildung der Löwen; welcher Unterschied! Die des Nereidenmonuments hat Michaelis (*Ann.* 1875, 118) treffend mit einem der strengen sog. melischen (ionischen) Thonreliefs verglichen. Aber auch die Friese sind durchaus im Charakter des 5. Jahrhunderts. Die Reliefbehandlung des einen erkennt Michaelis als dem Parthenonfriese zunächst stehend (*Ann.* 1875, 92); man beachte dazu die tiefe Gürtung, die Betonung des untern Randes des Brustkorbes, die an den Profilköpfen noch fast ganz en face gestellten Augen. Die vielfachen engen Beziehungen zu den Friesreliefs des Niketempels zu Athen sind von Michaelis zwar erwähnt, aber nicht genügend betont worden[91]. Eine Gruppe besonders (Fries *A*, Platte *E*; vgl. *Ann.* 1875, 88) kehrt auf beiden so genau wieder und ist an sich so besonderer Art, dass entweder eine nach der andern copirt ist oder beide auf ein gemeinsames Original zurückgehen. Das Letztere ist gewiss das Richtige; denn dass der Künstler der grossen xanthischen Friese, die sonst von attischen Compositionen so viel abweichen, jene kleinen athenischen Reliefs copirt hätte, ist sehr unwahrscheinlich. Jedenfalls aber wird man das Nereidenmonument nicht durch etwa 60 Jahre vom Niketempel trennen dürfen. Jenes gemeinsame Original indess fand sich, wie ich glaube, in den Compositionen der grossen ionischen Wandmaler des 5. Jahrhunderts, von deren Wirksamkeit in Athen wir zufällig etwas Näheres wissen, deren sonstige ausgebreitete Thätigkeit wir nur ahnen können, und deren tief eingreifendem und umgestaltendem Einflusse auf die ganze attische Kunst nachzuforschen unsere dringende Aufgabe ist. In Athen dürften es der Theseionfries und der Niketempel sein, dann die Vasen des streng-schönen Stiles, die ihren Einfluss am deutlichsten zeigen, den der Parthenon selbständiger verarbeitet, geklärt und hoch gehoben wiedergiebt. Das Nereidenmonument kann uns in etwas den völligen Verlust jener ionischen Wandbilder ersetzen. Der malerische Charakter seiner Sculpturen ist evident; ausser den flatternden Gewändern, den Verkürzungen aller Art, besteht er besonders in dem Realismus in Wiedergabe des Landschaftlichen, der Tracht, des Alters u. A.; auch hier passt Alles zum 5. Jahrhundert. Die Tücher an den Schilden erscheinen nur noch

[89]) Urlichs, Verh. d. Philol. Vers. Braunschweig 1861, 64 ff.

[90]) S. Müller *Frg. hist. gr.* I, p. LXXI; vgl. auch Michaelis *Ann.* 1875, 170 der den „*carattere episodico*“ des Buches zugiebt.

[91]) Die Aehnlichkeit, die derselbe *Ann.* 1875 p. 87 mit einer Gruppe des Schildes der Parthenos erkennt, ist dagegen wohl zufälliger Art.

auf den Vasen des oben genannten Stiles dieses Jahrhunderts; die Typen der Greise vor dem Satrapen, der alten Frauen in der Stadt[92]) sind die directe Fortsetzung des in den olympischen Giebeln Geleisteten. Doch genug hiervon; doch liesse es sich wohl im Einzelnen nachweisen, dass das Nereidenmonument nicht nach attischen Werken geschaffen ist, sondern direct aus der Quelle floss, welche die athenische Kunst gegen Mitte des 5. Jahrhunderts neu befruchtet hatte.

Wie steht es mit der Zeit des anderen unseren delischen Gruppen zunächst kommenden Werkes, der Nike? Leider ist auch sie nicht fest bestimmt; denn die „Unumstösslichkeit", die Schubring[93]) seinen Reflexionen vindicirt, wird Niemand zugeben, der sich der Lückenhaftigkeit unseres Materials bewusst ist. Mir ist es weitaus das Wahrscheinlichste, dass Pausanias oder vielmehr die treffliche kritische Quelle, die er an dieser Stelle benutzt zu haben scheint[94]), Recht hat, das Ereigniss auf welche die Weihung sich bezog, in der Einnahme von Oeniadae um 456 zu suchen. Dieser Vorfall war ein momentaner grosser Erfolg, eine Eroberung von Stadt und Land, die reiche Beute abwerfen musste und ein grösseres Gelübde natürlich machte; da aber die Stadt sehr bald wieder aufgegeben werden musste, so mochte das Gelübde, das inzwischen jedenfalls noch nicht ausgeführt sein konnte, zunächst zurückstehen und erst später zur Ausführung gelangen. Wie wenig jenes Raisonnement der Messenier aus dem Verschweigen der Feinde in der Inschrift auf sich habe, haben Brunn (Sculpt. v. Olympia II, 1878, S. 470) und Röhl (*Inscr. gr. antiqu.* No. 348) richtig bemerkt, denn dies war in älterer Zeit etwas durchaus nicht Ungewöhnliches. Dass wir die Nike indess nicht zu weit heraufrücken, hindern uns die Giebelsculpturen desselben Paeonios, von denen wir die Nike ihres freieren Charakters wegen gern 20—25 Jahre getrennt denken[95]).

Paeonios also arbeitete um 460[96]) an den Giebelsculpturen von Olympia zusammen mit Alkamenes von Lemnos; wenigstens 10, vielleicht 20 bis 25 Jahre später machte er die Nike der Messenier; wenn wir also die delischen Gruppen, die eher eine Steigerung des in der Nike vertretenen Princips enthalten, gern etwas später als letztere setzen werden, so kommen wir doch etwa in das Ende der dreissiger oder die zwanziger Jahre des 5. Jahr-

[92]) *Mon.* X, tav. 16 (ungenügende Abbildung); man vergl. den Greis des olymp. Ostgiebels mit No. 169.

[93]) Arch. Ztg. 1877, 59 ff.

[94]) Ich schliesse mich, wenn ich von „Quelle" spreche, indess keineswegs der Ansicht an, Pausanias habe Alles aus Büchern und Olympia nie gesehen.

[95]) Ich citire den Ostgiebel des Paeonios, da ich glaube, dass uns bis jetzt nichts berechtigt hat, die Tradition zu verwerfen, auch die vielumstrittene Inschrift an der Nike nicht, über die wir übrigens wohl so lange im Unklaren sein werden als uns unbekannt ist, was man im 5. Jahrh. unter ἀκρωτήρια eines Baues verstehen konnte. Ohne auf diese Frage irgend näher einzugehen, will ich hier nur darauf aufmerksam machen, dass eine Voraussetzung, von der gewöhnlich bei Erklärung jener Inschrift ausgegangen wird, eine sehr unsichere ist, nämlich dass die von Pausanias erwähnte First-Nike schon zur Zeit der Inschrift des Paeonios oben stand. Sicher ist gegenwärtig wenigstens durch Purgold's Untersuchungen, dass dieselbe erst später, allerdings ungewiss wann, auf die ursprünglich nicht dazu bestimmte Basis des Schildes der Lakedaemonier gesetzt wurde. War nicht dieser goldene „Schild" oder besser „Phiale" mit dem Gorgoneion das ursprüngliche, zu den λέβητες auf den Ecken passende Firstakroterion? Es ist mir dies deshalb so wahrscheinlich, weil sich nachweisen lässt, dass die kreisrunde Schild- oder Phialeform im Peloponnes nicht nur in den alten Zeiten des Heraionbaues, sondern noch viel später, nämlich als die oben schon genannten Tempel von Kurno in Südlakonien (Le Bas *Voyage arch., architect., Pelop.* II, pl. 1—11) entstanden, die regelmässige Form des Firstakroterions war. Ist es nun wahrscheinlich, dass man so rasch nach Vollendung des Baues ein neues Firstakroterion, das gar nicht nöthig war, in Gestalt einer Nike obenauf gestellt und gar dafür eine Concurrenz eröffnet habe? (Ward die Nike mit den goldenen Schilden von Mummius aufgestellt?) Doch wie dem auch sei, das Zeugniss des Pausanias für den Verfertiger des Ostgiebels ist nicht so leicht zu beseitigen und aus einem Missverständniss der Nikeinschrift zu erklären, sondern stammt vielmehr offenbar aus derselben guten Quelle, welcher die Notiz über Alkamenes und die von Pausanias offenbar selbst nicht ganz verstandene Andeutung einer Concurrenz entnommen ist. Die Annahme eines Missverständnisses verwickelt in die grössten Schwierigkeiten; denn man muss voraussetzen, dass die Tradition über die Verfertiger beider Giebel früh untergegangen ist und dass man in späterer Zeit die ἀκρωτήρια der Inschrift auf die Giebel bezogen hat; doch als die Nike oben stand, war dies gar nicht möglich. Und wo soll die Tradition von Alkamenes hergenommen sein? Warum folgte man denn der Inschrift nicht ganz und schrieb beide Giebel dem Paeonios zu?

[96]) Vgl. meine Abhandlung über die Bronzefunde von Olympia Abh. d. Berl. Akad. 1879, S. 5; Purgold, Arch. Ztg. 1882, S. 184.

hunderts; woran sich denn sehr gut das Nereidendenkmal als im letzten oder vorletzten Decennium des Jahrhunderts entstanden anschliessen würde.

Die Geschichte von Delos passt zu jenem Zeitansatze sehr gut. Die Darstellung der attischen Sagen von Oreithyia und Kephalos führte uns schon darauf, dass der Bau von den Athenern errichtet wurde, und zwar würde er gerade in die glänzendste Zeit der Herrschaft Athens über das Heiligthum von Delos fallen; denn nach der Besiegung Athens durch Sparta war auch der delische Tempel wieder selbständig geworden und hatte sich dem Sieger zugewandt, freilich nur auf kurze Zeit, denn nach der Schlacht von Knidos hatten die Athener wieder das Heiligthum inne, das jedoch im Laufe des vierten Jahrhunderts an seiner Bedeutung viel eingebüsst zu haben scheint[97]). Dagegen als Athen noch auf der Höhe seiner Macht stand, im dritt- und viertletzten[98]) Decennium des 5. Jahrhunderts, war die geeignetste Zeit für Errichtung prächtiger Bauten auf Delos; um 425 fand die bekannte Reinigung und die Einrichtung der grossen Festfeier statt; ich möchte vermuthen, dass hiermit auch der Bau des grossen neuen (uns erhaltenen) Tempels des Apollo in Beziehung stand, dessen Reste mir besser in diese Zeit als ins vierte Jahrhundert zu passen schienen.

Wenn unser delischer Bau von den Athenern errichtet ward, ist der Stil ihrer Gruppen einfach als attisch zu bezeichnen? Die vorstehenden Untersuchungen haben uns etwas Anderes gelehrt. Die gewöhnliche Vorstellung von dem Uebergewichte attischer Kunst schon in der Epoche des Phidias ist falsch; die Schönheit und Bedeutung des Nebenarmes hat den Blick von dem Hauptarme des Stromes abgelenkt, der freilich neben jenem bald versiegt; der Hauptstrom aber ist die ionische Kunst, und zu ihr, nicht zu der attischen, gehören die olympischen Sculpturen des Paeonios und Alkamenes[99]), die Nike des ersteren, die delischen Akroterien und das Nereidenmonument, eine freilich nicht ununterbrochene Serie aufeinanderfolgender Werke, die sich nach unten in manchem Nachklange weiter verfolgen lässt[100]), und die sich nach oben an jene grosse Folge archaisch-ionischer Sculpturwerke anknüpft, von denen Brunn einen Theil unter dem Namen der nordgriechischen Kunst charakterisirt hat; aber das Wesentliche, das er an letzterer erkennt, gilt auch für jene gesammte Reihe. So erkennen wir denn auch den breiten malerischen Vortrag der mehr als Reliefs denn als Rundwerke gedachten olympischen Giebelfiguren[101]), dieselbe nur auf dieser Basis erwachsene Kühnheit eng verschlungener Gruppenbildung in unsern delischen Akroterien; nur dass die Gruppen hier sich vom Reliefartigen schon freier gelöst haben. — Wie sich in Athen unter dem wesentlichen, doch nicht alleinigen Einfluss der ionischen Kunst der eigentlich attische Stil ausbildete, gehört nicht hieher. Erst im 4. Jahrhundert ist Athens künstlerisches Uebergewicht gesichert; da erobert seine Kunst sich den Peloponnes[102]) und verdrängt die ionische selbst aus ihren alten Sitzen an den Gestaden des Pontus.

Ich darf meine Uebersicht delischer Monumente noch nicht beschliessen; denn noch ist eine Reihe

[97]) Vgl. Homolle im *Bull. de corr. hell.* III, 12 ff.; VI, 153 ff.

[98]) Vgl. *C. I. A.* I. 283 von Ol. 86, 3. 4.

[99]) Der Nachweis, den ich Mitth. d. Athen. Inst. V, 39 führte, steht hiermit natürlich keineswegs im Widerspruch. — Ob die erhaltenen Nachrichten über Alkamenes sich alle auf eine Person beziehen lassen oder ob ein älterer von Lemnos, ein jüngerer von Athen zu scheiden sind, lasse ich vorerst dahingestellt. — Bei der Beurtheilung des Ostgiebels darf man natürlich nicht die, wie ich glaube, verfehlte Aufstellung von G. Treu (oben S. 215 ff.), sondern die von Curtius gegebene (Ausgr. v. Ol. in 1 Bde., 1881) zu Grunde legen.

[100]) Ich denke namentlich an eine Reihe von Figuren, die, wie ich glaube, in den Intercolumnien der Stoa des grossen Altares von Pergamon standen; es sind sehr bewegte Gestalten mit flatternden Gewändern, von c. 1,30 Höhe. Kenntlich sind Athena, vielleicht Apoll im Kitharödengewand und wahrscheinlich Poseidon (letzterer ist erwähnt in Beschreibung der Pergamen. Bildwerke 5. Aufl. S. 27.)

[101]) Vgl. Brunn, Die olymp. Giebelsc. II, 1878, S. 448 und passim. Gegen die Willkür die olympischen Giebel für ‚peloponnesisch', ‚argivisch', ‚grossgriechisch' oder dgl. zu erklären, wie dies mehrfach geschehen ist, kann nicht energisch genug Stellung genommen werden.

[102]) Vgl. was ich in den Mitth. d. Ath. Inst. Bd. III, S. 295 ff. dafür zusammenstellte.

nicht uninteressanter Werke freien Stiles zu erwähnen. Zunächst zwei sehr gute Löwen von strenger Stilisirung ähnlich denen vom Nereidenmonument, zwei Gegenstücke, vielleicht auch einst die Eckakroterien eines Baues. Sonst sind von architektonischen Sculpturen noch eine Reihe von leider sehr zerstörten Friesplatten von 0,45 Höhe da, Kampfscenen (mit Reitern) darstellend, auch auf Felsen sitzende Männer und Frauen davor; einige Platten davon liegen auch noch zerstreut auf Delos. Am südlichen Ende der Stierhalle liegen ferner auf der Insel selbst Stücke eines grossen Frieses von schöner Arbeit, fast lebensgrosse Nereiden darstellend, die, ganz bekleidet, auf Seeungeheuern reiten. Ich vermuthe, dass der schöne Triton von Delos im British Museum *(Hellenic room)* von demselben Friesrelief stammt; da mir jedoch die genauen Maasse fehlen, kann ich dies vorerst nicht beweisen. Die treffliche Arbeit weist auf frühhellenistische Zeit hin. Im Uebrigen ist auf Delos ein auffälliger Mangel an Reliefs; Votivreliefs, die wir von gewissen attischen Heiligthümern so gewohnt sind, scheinen nicht üblich gewesen zu sein[103]).

Von dem schönen Kopfe einer Göttin, einem echten Werke Skopasischer oder Praxitelischer Schule, giebt die Abbildung (*Bull. de corr. hell.* III, pl. 16) genügende Vorstellung. Noch unpublicirt aber ist ein trefflicher colossaler Apollokopf (No. 35, leider sehr bestossen), etwa im Stile der pergamenischen Sculpturen, sowie ein anderer weiblicher Colossalkopf (No. 36), der ebenfalls den Pergamenern sehr verwandt ist. — Ein gutes Werk späterer hellenistischer Zeit ist auch der Colossaltorso einer Göttin von der Terrasse der fremden Götter (*Bull.* VI S. 304. 308).

Eine sehr interessante kunsthistorische Thatsache birgt die leider noch auf Delos selbst im Freien liegende Statue des Gaius Ofellius[104]). Das Werk ist bekanntlich signirt von jenem athenischen Künstlerpaar Dionysios und Timarchides, das an der Einführung griechischer Kunst nach Rom einen so wesentlichen Antheil hatte. Nach Homolle fällt die Statue gegen 167 v. Chr.; es ist also dieselbe Zeit, in welcher der grosse pergamenische Altar entstand. Es ist nun überaus interessant, dass wir das Vorbild, an welches unsere Künstler mit Bewusstsein sich hielten und das sie nachahmend zu erreichen suchten, genau nachweisen können; doch es ist nicht der Stil, den wir von dort kennen, es ist auch nicht der des Lysipp, sondern Praxiteles war das Vorbild, wie der Vergleich mit dessen Hermes lehrt und auch schon Overbeck (Gesch. d. Plast. II³ S. 374) betont hat. Vor dem Originale ist dies noch viel evidenter, da die Behandlung der Oberfläche zu den übrigen offenbaren Uebereinstimmungen mit dem Hermes hinzukommt: das ganz glatte Fleisch sowohl, wie das etwas rauhere Gewand und Haar erinnern sofort an den Hermes; es fehlt nur überall die originale Frische des letzteren[105]). Hatte sich in athenischen Werkstätten die Tradition so sehr durch zwei Jahrhunderte erhalten oder knüpfte jenes Künstlerpaar absichtlich von Neuem an Praxiteles an? Wir wissen dies nicht, doch ist wohl das Letztere wahrscheinlicher. — Die Inschrift des Postamentes ist von Homolle nicht ganz genau publicirt; ein Facsimile derselben wäre wünschenswerth[106]). Die Weihung steht auf dem obersten Abacus des reich profilirten Gesimses und zeigt einen etwas späteren Charakter der Buchstabenformen (besonders ΠΤ mit beiderseits übergreifendem oberem Querstrich, Ρ mit etwas heraufgezogenem Kreis, ferner Häkchen an den Hastenenden) als die Künstlerinschrift, die auf dem hochkantigen Hauptblock des Postamentes steht (sie zeigt Γ und Σ mit noch etwas schrägen Hasten). Da indess sonst alle Indicien für Gleichzeitigkeit der Inschrift sprechen, so wird man dies Schwanken der Uebergangszeit

[103]) Ein Relieffragment schönsten attischen Stiles (sitzende Frau) ist No. 65 des Museums. — *Bull. de corr. hell.* VI p. 309, No. 17 wird ein Votivrelief von den Heiligthümern der fremden Gottheiten beschrieben.

[104]) *Bull. de corr. hell.* V p. 390 ff. pl. XII.

[105]) Ein Detail, das Homolle nicht berührt und das wohl bald verschwunden sein wird, erwähne ich deshalb hier: die Schamhaare zeigen Reste rother Farbe. — Am l. Arme ist der Rest eines Gegenstandes, wohl eines Schwertes erhalten.

[106]) Unsere Abklatsche gingen leider unterwegs verloren.

zu Gute halten müssen. Auch an den Postamenten des sogen. Schlachtenmonuments in Pergamon finden wir ein ähnliches Schwanken, und zwar sind merkwürdigerweise auch dort die Inschriften der Gesimsblöcke jüngeren Charakters als die der Standblöcke selbst[107]); gleichwohl dürfen wir auch hier, wie ich glaube, keine verschiedene Entstehungszeit annehmen.

Am Schlusse dieser Uebersicht glaube ich die tröstliche Aussicht hinzufügen zu können, dass gewiss noch sehr viel zu finden ist auf Delos. Schon hört man von bedeutenden neuen Funden, die während dieses Sommers dort gemacht sein sollen. Doch auch die schon ausgegrabenen Theile sind noch lange nicht erschöpft. Diejenigen Resultate, welche in Olympia erst die gewissenhafteste Durchforschung auch der tiefsten Schichten, die sorgfältigste Reinigung der antiken Baureste, die bis auf die Splitter ausgedehnte Untersuchung geliefert haben, sie bleiben in Delos alle noch zu gewinnen.

Berlin, im December 1882.

A. Furtwängler.

[107]) Ausgr. v. Pergamon, vorläufiger Bericht II 1882 S. 46.

Nachtrag.

Während der Correctur dieses Aufsatzes ward es mir vergönnt, die Photographien der Sculpturen des in Lykien (Gjölbaschi) neuentdeckten Heroons zu sehen. Ich kann mich nicht enthalten darauf hinzuweisen, wie sehr die Worte, die ich oben (S. 360) über das Verhältniss der ionischen Wandmalerei zum Nereidenmonumente schrieb, eine Bestätigung erhalten durch jene neuen Friesreliefs, deren ausführliche Behandlung von Benndorf wir demnächst zu erwarten haben; ja jene Worte passen in viel höherem Maasse zu den letzteren als zu ersterem. Der malerische Charakter ist hier noch evidenter und, was das Wichtigste ist, das Verhältniss zur Polygnotischen Wandmalerei ist, wie namentlich Conze schon hervorgehoben hat, hier nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Wahl der Stoffe selbst unmittelbar deutlich. Die vielen Uebereinstimmungen und Aehnlichkeiten der Gruppen nicht nur mit dem Nereidenmonument, sondern auch mit attischen Werken des 5. Jahrhunderts werden sich aber wohl auf dieselbe Weise erklären lassen wie dort.

EINE ORIGINALZEICHNUNG DES PARTHENON VON CYRIACUS VON ANCONA.

(Tafel 16.)

Der älteste moderne Reisende, dem wir eine Beschreibung des Parthenon verdanken, ist bekanntlich Cyriacus von Ancona. Zweimal haben ihn seine Wanderzüge nach Athen geführt, im April 1436 und wiederum im Frühling des Jahres 1447[1]). Ueber den ersten Besuch liegen seine eigenen Angaben in den *Epigrammata reperta per Illyricum* vor. Der dort auf S. XXXVII gegebene kurze Bericht über die Fülle von Ruinen in Athen und der Umgegend und über den Parthenon[2]) findet sich auch auf dem vielbesprochenen Blatt in dem 1465 begonnenen Skizzenbuch der beiden Sangallo in der barberinischen Bibliothek und wird dort durch die bekannte flüchtige Skizze des Parthenon (s. unten) ergänzt[3]).

[1]) S. Mommsen C. I. L. III S. XXII. 93. 127 ff.

[2]) Wiederholt bei Wachsmuth, Stadt Athen I S. 728.

[3]) Laborde *Athènes* I zu S. 33, vgl. Michaelis Parthenon Taf. 4. 7, 1. Der Text auch Parthenon S. 334. Wachsmuth a. a. O. Die gewöhnliche Ansicht, dass das ganze Buch von Guiliano da San Gallo (1445—1516) herrühre, wird von H. von Geymüller (bei Müntz *Les arts à la cour des papes*, II S. 306 f.)

Letztere geht demnach ohne Zweifel auf eine Zeichnung zurück, welche Cyriacus bei diesem ersten Besuche entworfen hatte. — Ueber den zweiten Besuch im Jahre 1447 berichtet Cyriacus Brief an Andreolo Giustiniani aus Chios vom 29. März jenes Jahres[4]). Sein Hauptzweck war danach *iterum revisere ac omni ex parte diligentius vestigare nobilissimam illam divae Palladis aedem.* In der That ist die neue Beschreibung des Tempels etwas ausführlicher; auch werden einige neue Messungen mitgetheilt, und zwar in Fussmass, während der ältere Bericht nach Palmen rechnet[5]). Zum Schluss heisst es: *Cuiusce magnificentissimi operis figuram hisce nostris et hac tempestate per Graeciam commentariis, quod licuit, reponendam curavimus.* Leider fehlte die Zeichnung in der Abschrift, aus der Targioni Tozzetti die Briefe veröffentlichte; es lässt sich daher nicht sagen, ob sie von der früheren, von Sangallo copirten, verschieden war.

Eine neue Zeichnung des Parthenon von Cyriacus, und zwar von seiner eigenen Hand, ist ganz kürzlich in einer Handschrift zum Vorschein gekommen, welche zu den für Berlin erworbenen Schätzen der ehemaligen Sammlung Hamilton gehört (no. 458). Nach der Darlegung Mommsens in der Sitzung der archäologischen Gesellschaft vom 1. December 1882[6]) enthält die Handschrift Collectaneen des im Jahre 1447 verstorbenen Bischofs von Padua Pietro Donato, die zum grossen Theil auf Cyriacus zurückgehen. Von hervorragendem Interesse ist in diesem Sammelbande die siebente Lage, ein ursprünglich selbständiges Heft von fünf Doppelblättern (*quinio*), welches von Cyriacus selbst geschrieben und jenem geistlichen Herrn zugeeignet ist. Die darin enthaltenen Angaben, Abschriften und Zeichnungen beziehen sich auf Griechenland. Dass sie auf Cyriacus erste Reise zurückgehen, ergiebt sich schon daraus dass dessen zweite Anwesenheit in Athen erst in das Todesjahr des Bischofs fällt; es wird aber auch durch den Inhalt bestätigt, über welchen ich Herrn Dr. Fränkel einige nähere Angaben verdanke. Indem ich Anderes einer eingehenden Beschreibung des Heftes überlasse, wird es hier genügen darauf hinzuweisen, dass dem sogleich näher zu besprechenden Blatte folgende Notiz unmittelbar vorhergeht, welche mit geringen Veränderungen sowohl in den *Epigrammata* (E) wie bei Sangallo (S) sich findet:

Ad VIII.[1] *Idus april. Athenas nobiliss. atticar. vrb. aduenі*[2]. *Vbi Primum*[3] *ingentia moenia undique collapsa*[4] *antiquitate conspexi*[5]. *ac intus et extra per agros egregia*[6] *ex marmore aedificiа, domos*[7] *et sacra delubra diuersasque rerum imagines, mira quidem*[8] *fabrefactoris arte conspicuas, atque columnas immanes sed omnia magnis undique conuolsa*[9] *ruinis.*

[1] *VII.* E [2] *Athenas veni* E | [3] Statt *Ad — Primum* hat S: *Athenarum ciuitas: per quam* | [4] *conlapsa* ES | [5] *conlapsa conspiciuntur* S | [6] *incredibilia* ES | [7] *domosque* ES | [8] *quidem* auch S: *miraque* E | [9] *conuulsa* ES.

Hieran schliesst sich unmittelbar unser Blatt (s. Taf. 16): *Et quod magis adnotari placuit, extat in*[10] *summa ciuitatis arce ingens et mirabile Palladis diuae marmoreum templum ex Phidia. diuum quippe opus*[11]*, quod*[12] *LVIII sublime columnis, latitudinis*[13] *p. VII diametrum habens*[14]*, ornatissimum praeclaris*[15]

bestritten; nach ihm soll ein grosser Theil der Blätter, darunter auch die auf Griechenland bezüglichen, vielmehr von dem Sohne Francesco (1494—1576) geschrieben sein und somit erst dem sechzehnten Jahrhundert angehören. Ich habe keinen Grund Geymüllers Urtheil zu bezweifeln; auf alle Fälle aber bleibt Cyriacus die Quelle, wie die Uebereinstimmung mit den *Epigrammata* und der Berliner Handschrift beweist. Das haben schon E. Curtius (*de portubus Athen.* S. 33) und L. Ross (Hellenika S. 75) richtig erkannt, und der vermeintliche Gegenbeweis aus der auch von Ross besprochenen Notiz „*Questo è uno tempio d'Apolo in Atene per disegnio d'uno Grecho mi uete in Anchona. Diamirto B. XXXIII*" erledigt sich einfach dadurch, dass auch diese Angabe ursprünglich von Cyriacus herrührt und von Sangallo nur mit copirt worden ist, nicht aber Letzterer die Zeichnung von jenem Griechen empfangen hatte. Hierfür spricht auch der Ort, Ancona; die italienische Sprache anstatt der lateinischen erklärt sich wohl dadurch, dass es eine einzelne Notiz, nicht ein Theil von Cyriacus Tagebuch ist.

[4]) Abgedruckt bei Tozzetti *Relazioni d'alcuni viaggi*, 2. Ausg., V S. 439 f. Michaelis Parthenon S. 334. Wachsmuth Stadt Athen I S. 728 ff.

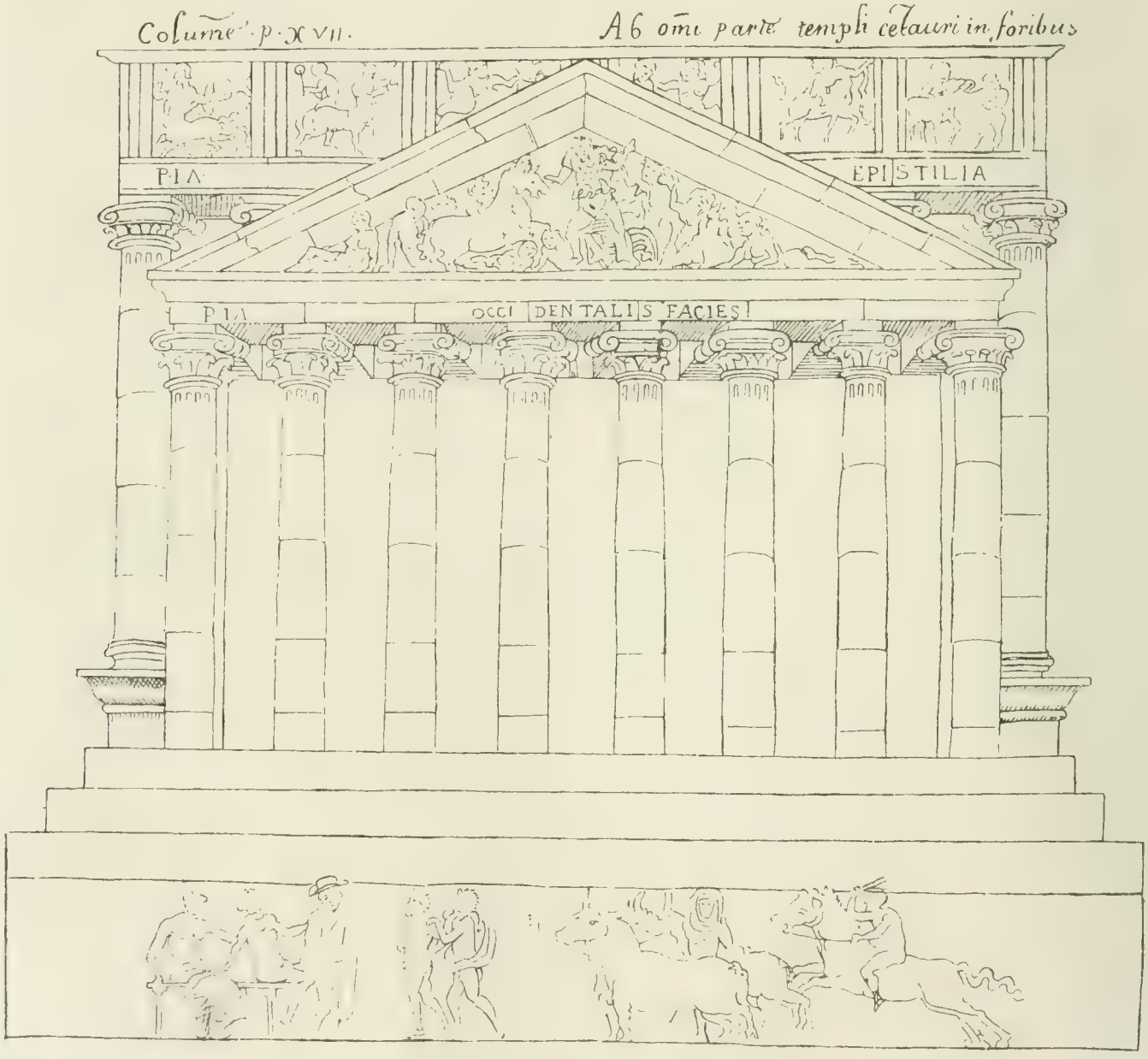
[5]) So erklärt sich die verschiedene Angabe über den Durchmesser der Säulen, welcher in den *Epigrammata* und bei Sangallo auf *p. VII*, in dem späteren Briefe auf *p. V* angegeben wird. In letzterem steht kurz darauf einmal *pedum* ausgeschrieben; für die andere Deutung bei Sangallo spricht, wie Klügmann mir einst brieflich mittheilte, die zweimal wiederkehrende Abkürzung *pa.* in dessen Skizze des Olympieion. In der That sind 7 Palm und 5 Fuss ungefähr gleich gross.

[6]) Unten S. 402. Lützows Kunstchronik XVIII S. 291 f. Vgl. Hermes XVII S. 649.

imaginibus in frontespiciis ambobus, et intus in summis parietum listis ac*[16] *epistiliis*[17] *ab extra, quibus et Centaurorum pugna*[18] *mira fabraefactoris*[19] *arte conspicitur.

[10] *adnotandum est*, *In* S | [11] *templum diuum quippe opus ex Phidia* (*opus Phidiae* E) ES | [12] *quod* fehlt E | [13] *magnitudinis* ES | [14] Dieser Fehler auch in ES; Cyriacus behandelt *habens* auch sonst in ähnlichen Fällen als Indeclinabile | [15] *ornatissimum undique nobilissimis* ES | [16] *in utriusque* (offenbar verschrieben statt *utrisque*) *frontibus atque parietibus in summis* (*in sculptis* E) *listis et* ES | [17] *epistyliis* E | [18] *ab extra—pugna* fehlt in ES, dafür steht in S über der Skizze des Tempels *Ab omni parte templi Centauri in foribus* | [19] *fabresculptoris* E *fabrecultoris* S.

Eine aufmerksame Vergleichung dieser drei Quellen zeigt, dass — abgesehen von drei Stellen (Var. 1. 5. 10), an welchen Sangallo eine persönliche Wendung des Cyriacus mit einer allgemeineren vertauscht hat — der Text in den *Epigrammata* und bei Sangallo meistens übereinstimmt gegenüber demjenigen in Cyriacus Autograph (C); wo E und S von einander abweichen, steht S näher zu C (s. Var. 8. 11. 12. 16. 17. 18), so dass es sich hier offenbar nur um Flüchtigkeitsfehler in dem Abdruck E oder dessen Vorlage handelt. Offenbar haben wir



es mit einer doppelten Redaction der Aufzeichnungen zu thun, von denen die in Cyriacus eigener Handschrift vorliegende nicht unbedingt die bessere ist; denn durch den Zusatz *quibus et Centaurorum pugna* gegen den Schluss, welchen S in selbständiger Form enthält, ist die Construction des Satzes zerrüttet. *Egregia* (Var. 6) und *latitudinis* (Var. 13) sehen ganz wie stilistische Nachbesserungen aus. Dass das neue Blatt C nicht die ursprüngliche, an Ort und Stelle selbst gemachte Aufzeichnung enthält, geht schon daraus hervor, dass es einen Theil jenes besonderen für den Bischof bestimmten Heftes bildet; ferner spricht dafür das ganze Aussehen des Blattes, die zierliche Kalligraphie und die Art der Ausführung der Zeichnung. Diese Ansicht wird vollends durch eine genauere Vergleichung der Zeichnung mit der Skizze Sangallos, welche zu diesem Zwecke im Facsimile nach der Copie bei Laborde beigegeben wird, bestätigt.

Ich beginne mit dem Giebelfelde[7]). Unverkennbar sind die beiden Rosse von Athenas Wagen (*JK* nach der Bezeichnung in meinem Parthenon) und die Göttin selbst (*L*). Ihr Chiton ist in ein modernes Gewand, ihre kräftige Gestalt in eine schlanke Figur mit äusserst schmächtiger Taille, ihr rasches Einherstürmen mit stark gebogenem rechten Knie in eine viel ruhigere, schreitende Bewegung umgewandelt. Der Kopf ist vorwärts gebeugt; einige undeutliche Spuren links und rechts scheinen einen Kranz oder eine ähnliche Zierde des Hauptes anzudeuten; da die Statue selbst wohl sicherlich einen Helm trug, so liegt hier eine willkürliche Ergänzung vor. Der linke Arm ist in rechtem Winkel gebogen und die Hand emporgerichtet, der rechte Arm ist mit geringer Senkung den Rossen entgegengestreckt: fast sieht es so aus als wolle die Göttin den sich bäumenden Pferden in die Zügel fallen. In den flüchtigen Linien Sangallos sind die beiden Rosse zwar auf eines zusammengeschmolzen, dies aber entspricht in seiner mässigeren Bewegung denen auf Carreys Zeichnung besser. Die Göttin selbst hat in den Körperverhältnissen und der Gewandanordnung, in der gesammten Bewegung und der Kopfhaltung mehr vom Originale bewahrt als in Cyriacus eigener Zeichnung, während der gesenkte rechte Arm und das flatternde Gewandstück hinter dem Rücken sich allerdings weiter davon entfernen. Schon nach diesem Befunde scheint es unmöglich, in C (der neuen Zeichnung) das Original, die directe oder indirecte Vorlage für S (Sangallos Skizze) zu erkennen, sondern C kann nur eine spätere Reinzeichnung sein, in welcher manche Theile der Originalaufnahme treuer bewahrt, andere wesentliche dagegen stärker verändert sind, als in der Skizze Sangallos.

Aehnlich steht es mit den übrigen Figuren des Giebels. Der Kephisos (*A*) ist in dem Gesammtmotiv treuer von S, dagegen in der Wendung des Kopfes gegen die Mitte hin genauer von C wiedergegeben. Eine ganz willkürliche Zuthat von C ist die Beflügelung, durch welche der alte Flussgott in die Reihe der Liebesgötter, christlicher Engel oder italienischer Putti versetzt worden ist. Die gleiche Metamorphose haben sich die meisten übrigen Figuren gefallen lassen müssen, während S hiervon keine Spur aufweist. Wer mit der Figur unmittelbar hinter den Rossen gemeint sei, wird durch C anscheinend etwas klarer: hier scheint der nackte Flügelknabe in der That den Knaben *E*[8]) bedeuten zu sollen, so wenig genau auch das Motiv wiedergegeben ist. Allein die in S an derselben Stelle auftretende Gestalt weicht von derjenigen in C völlig ab und erinnert trotz ihrer Nacktheit fast mehr an die weibliche Figur *C*, wenn man nur annimmt, dass der auf den Boden gestützte linke Arm von *B* für den rechten von *C* versehen worden war. Nun zeigt die Skizze S oberhalb des Pferderückens einen Kopf und einen Oberkörper, das neue

[7]) Das nöthige Material zur Vergleichung s. Parthenon Taf. 7. Vgl. Conze, Vorlegeblätter VII Taf. 8.

[8]) Unter den im britischen Museum befindlichen Abgüssen von Fragmenten der Giebelgruppen bemerkte ich 1877 ein aus zwei Fragmenten zusammengefügtes Stück, welches sicherlich den Rücken und das Gesäss dieses Knaben enthält. Das gewaltsame Auseinandersetzen der Beine und die Hebung der linken Schulter sind erkennbar. Leider ist die Vorderseite völlig zerstört. Ich finde dies Stück nicht im *Guide to the Sculptures of the Parthenon*, 1880, angeführt, wo aber (S. 88 no. 19 und 20) zwei Beinfragmente vermuthungsweise jener Figur zugewiesen werden.

Blatt C dagegen nur den letzteren, in dem es nicht schwer ist, den Hermes (*H*) wiederzuerkennen. Sollte das Originalblatt, auf welches C und S zurückgehen, ausser dem in beiden Copien wiederkehrenden Oberkörper von *H* beide Figuren *C* und *E* enthalten haben, so dass C daraus wegen der Enge des Raumes nur *E* entnommen und diesem eine Thätigkeit bei den Pferden zugewiesen, S dagegen zunächst *C* und dann, ebenfalls aus Raummangel, nur noch einen Kopf als letztes Ueberbleibsel von *E* wiedergegeben hätte? — Unter den Pferden ist in C ein liegender Flügelknabe deutlich, minder deutlich ein kleiner Rest neben den Hinterbeinen der Pferde. S lässt den Knaben, aber ungeflügelt, ebenfalls unter dem Pferde liegen und fügt noch einen Genossen hinzu, welcher den Raum zwischen den Vorderbeinen des Pferdes und Athena ausfüllt. Carreys Zeichnung lässt uns hier bekanntlich im Stich, denn aus den undeutlichen Linien zwischen den Hinterbeinen und der Marmorstütze der Pferde[9]) kann man nichts entnehmen. So stehen wir hier vor einem Räthsel, das ich heute so wenig zu lösen vermag wie vor Jahren[10]).

In der südlichen Hälfte des Giebels ist zunächst die Kallirroe (*W*) in beiden Zeichnungen erkennbar, aber während sie in S sehr lang hingestreckt daliegt, ist sie in C zu einem unansehnlichen Krüppel zusammengeschrumpft. Beidemal scheint die in Wirklichkeit bekleidete Figur ganz nackt zu sein; die Art, wie sie sich aufstützt, erinnert mehr an den Kladeos des olympischen Ostgiebels als an die Kallirroe auf Carreys Zeichnung. Neben Kallirroe sitzt in C ein geflügelter Jüngling am Boden, in dem wir trotz einiger Abweichungen ohne Bedenken den Ilissos (*V*) des Giebelfeldes erkennen dürfen. Auch ihm ist, wie dem vermuthlichen *E* in der anderen Giebelhälfte, eine Wendung gegen die Mitte hin gegeben worden, offenbar aus dem Bedürfniss, in dem so stark eingeengten Raume die ganze Composition fester zusammenzuschliessen. In S ist die gleiche Figur nicht sicher nachweislich. Dort erscheint neben Kallirroe ein nach links gewandter Oberkörper, ferner, ziemlich von vorn gesehen, eine etwas grössere Gestalt mit erhobener Rechten, und endlich zunächst der Athena ein noch etwas grösserer Körper, dessen Motiv völlig unklar bleibt; zu dessen Füssen ein radartiger Gegenstand. Statt dieser drei flüchtig skizzirten Figuren ist in C ausser dem vorhin genannten Ilissos noch ein grösserer geflügelter Jüngling nahe der Athena deutlich ausgeführt, dazu im Hintergrunde drei Köpfe, einer zwischen Athena und dem eben genannten Jüngling, zwei zwischen diesem und dem Ilissos. Für die Deutung jenes Flügeljünglings kann nur entweder der Poseidon (*M*) oder die sein Gespann geleitende Nereide (*N*) in Betracht kommen[11]). Für jenen würde die Nacktheit sprechen, für diese das gesammte Bewegungsmotiv, die Stellung der Beine und im Wesentlichen auch die der Arme; die Nacktheit aber bildet nach dem über die Kallirroe Bemerkten und angesichts der Nackt-

[9]) Auch Landons Copie der Carreyschen Zeichnung, welche im britischen Museum aufbewahrt wird, giebt nur runde Linien, keine Köpfe, welche demnach erst in den *Antiquities of Athens* daraus gemacht worden sind. Meine Angabe (Parth. S. 97), jene Copie sei nicht ganz zuverlässig, muss ich nach erneuter Prüfung zurücknehmen; es ist vielmehr eine ausgezeichnet sorgfältige Nachbildung.

[10]) S. Parthenon S. 187 zu Taf. 7, 2. S. 198.

[11]) Zu dieser Figur gehört, wie ich mich im Jahre 1873 überzeugt habe, das von Newton *Guide to the Sculpt. of the Parthenon* S. 85 no. 10 angeführte Fragment (*Synopsis* 343 = 144). Es enthält die sehr verstümmelten Reste eines Armes, von dem ein nicht sehr breites shawlartiges Gewandstück nach aussen in der ganzen Länge des Fragmentes hinabhängt, während das andere Ende über Ellenbogen und Unterarm nach innen herübergeschlagen ist. Die Enden des Gewandes links und rechts sind erhalten. Der Faltenzug spiegelt eine lebhafte Bewegung der Trägerin ab. Ohne Zweifel ist es der linke Arm von *N*, dessen Gewandung bei Carrey den gleichen Ueberfall nach der inneren Seite des Armes zeigt. Bekanntlich haben nach dem Vorgange älterer Erklärer Matz (Gött. gel. Anz. 1871 S. 1949) und ihm folgend mehrere neuere Gelehrte den sonst dem Ostgiebel zugewiesenen Niketorso (*J*, Parthenon Taf. 6, 14) mit dieser Figur *N* des Westgiebels identificiren wollen (vgl. Arch. Ztg. 1871 S. 115 f. Petersen, Kunst des Pheidias S. 144 Anm. 1). Eine sorgfältige Prüfung jenes Torso *J* im Original, welche ich 1873 in London gemeinsam mit Matz anstellte, überzeugte uns aber, dass der linke Arm desselben unmöglich je so weit gesenkt gewesen sein kann, wie es bei der Figur *N* des Westgiebels nach Carreys Zeichnung der Fall gewesen ist. Die Schulter war stärker gehoben als die rechte. Die Achselhöhle ist vollkommen erhalten; sie zeigt nur eine flache Vertiefung und eine etwas gespannte Haut, so dass der leider ganz abgebrochene Arm mindestens horizontal ausgestreckt, vielleicht sogar noch mehr gehoben war. Demnach kann der Torso nicht der von *N* sein, sondern muss vielmehr dem Ostgiebel angehören.

heit aller Giebelfiguren mit Ausnahme Athenas in C wenigstens kein entscheidendes Hinderniss. Wenn somit die Beziehung dieses Jünglings auf *N* wahrscheinlich ist, so kann man allenfalls die Vermuthung wagen, dass in der Skizze S die gleiche Statue in der Figur mit dem erhobenen rechten Arm gemeint und in derjenigen links davon eine Reminiscenz des Poseidon erhalten sei. Doch muss das sehr ungewiss bleiben. Wenn nun einerseits C zwei Figuren, die Nereide und den Ilissos, leidlich erkennbar aufweist, und andererseits S die Kallirroe deutlicher wiedergiebt und vielleicht den Poseidon nicht ganz übergeht, so scheint hier ein ähnliches Verhältniss obzuwalten wie in der anderen Giebelhälfte: die Originalzeichnung des Cyriacus war vollständiger, und beide Copien begnügen sich mit einer Auswahl, welche nicht ganz die gleichen Figuren getroffen hat.

Sehr belehrend für das Verhältniss der beiden Zeichnungen zu einander ist die Vergleichung der Skizzen aus dem Friese unterhalb des Tempelaufrisses, die in C, wie in dem oben abgedruckten Textstück, als *listae parietum* bezeichnet werden. Die wiederum sehr flüchtige und unbeholfene Skizze S wahrt den Charakter des Reliefs. Man erkennt wesentliche Elemente des Parthenonfrieses, von der Ostseite eine Andeutung der sitzenden Götter und der ihnen zunächst stehenden Personen, von der Nordseite eine Gruppe aus dem Rinderzuge und ein Stück des Reiterzuges. In jenen ist das specielle Motiv noch so weit kenntlich geblieben, dass sich die einzelnen zu Grunde liegenden Figuren mit einiger Wahrscheinlichkeit nachweisen lassen[12]); in diesen erkennt man wenigstens noch einen Nachklang jener verhüllten Gestalten, welche die Opfersendung der Bundesstädte geleiten (Nordfr. Pl. I—IV). In der neuen Zeichnung C sind die vier genannten Bestandtheile des Frieses im Allgemeinen die gleichen, aber wie verändert, wie fremdartig erscheint hier Alles, wie vollkommen in den malerischen Stil und die künstlerische Ausdrucksweise des Quattrocento umgewandelt! Nach der mir vorliegenden Photographie, die leider der Lichtdruck, nach den Proben zu schliessen, nicht in allen Abzügen genügend wiedergiebt, ist es unverkennbar, dass in dieser Scene eine weit geübtere, wirkliche Künstlerhand vorliegt, gänzlich verschieden von dem Urheber der steifen, ängstlich und ganz dilettantisch ausgeführten Giebelzeichnung. Wie stattlich steht z. B. in der Männergruppe der eine Mann in dem weiten Mantel da, eine Figur die an Masaccio erinnert; wie sicher ist der kurzbekleidete Mann vor dem Stier gezeichnet, desgleichen das verkürzte Pferd, oder gar die Reitergruppe rechts mit ihren nach dem Zeugniss der Photographie noch durch die Zerstörung erkennbaren lebendigen Motiven! Das ist nicht mehr Cyriacus Hand, sondern diese reiche belebte Gruppe hat sicherlich ein des Zeichnens kundigerer italienischer Freund auf Grund von Cyriacus Skizze frei ausgeführt. So stehen denn auch die meisten einzelnen Figuren dem Friese selbst viel ferner. In den beiden (nur flüchtig, aber in sicheren Strichen angedeuteten) sitzenden Gestalten zur Linken lassen sich allerdings der Poseidon und der Apollon[13]) (Fig. 38. 39) nach der Haltung der Köpfe und Arme noch deutlich erkennen, ja der rechte Arm der letzteren Figur ist hier richtiger wiedergegeben als in S, aber die darauf folgende Männergruppe ist ganz abweichend von S und völlig frei componirt. Ebenso ist jener verkürzte Reiter eine willkürliche Zuthat, während für den Ochsentreiber und die übrige Reitergruppe bestimmte Reminiscenzen aus dem Friese wenigstens vorgelegen haben können. Alles in Allem genommen ist diese Friescomposition freilich viel anziehender, lehrt uns aber über den Parthenon noch weniger als die traurigen Andeutungen Sangallos.

Des Letzteren Skizze giebt uns ausser dem Giebelfeld und der Friesprobe auch noch eine Reihe von Metopen (*Centauri in foribus*), welche in der neuen

[12]) Ostfr. 38—40 und 46. 47, s. Parthenon S. 259. Oder sollte der Hut der dritten Figur aus dem Sonnenschirm des Eros (Fig. 42) entstanden sein?

[13]) An dieser Deutung halte ich fest trotz Flasch, dessen Erklärung der Götter ich durchweg für irrig halten muss, indem sie nur auf Abbildungen gegründet ist, die an den Originalen oder Abgüssen deutlichen charakteristischen Merkmale dagegen entweder verkennt oder übersieht. Einige vorläufige Bemerkungen hierüber s. in der *Academy* 1880, no. 441, S. 281 f.

Zeichnung ganz fehlen. Sie sind ohne Zweifel der Südseite entnommen, wenn sie sich auch nicht mit voller Sicherheit identificiren lassen[14]). Nun ist es ganz undenkbar, dass Sangallo diesen Theil seiner Skizze anderswoher entlehnt haben sollte als das Uebrige. Demnach hat auch hier S einen Theil von Cyriacus Originalaufnahme erhalten, den Cyriacus selbst auf seinem für den Paduaner Bischof bestimmten Blatte weggelassen hat. Hat aber Sangallo auch die seltsame Anordnung des Ganzen, welche den Triglyphenfries der südlichen Langseite, um ihn überhaupt sichtbar zu machen, über und hinter den westlichen Giebel rückt, aus jenem Original entnommen, oder ist er hier, wie Laborde (*Athènes* I S. 36) annimmt, einer eigenen Laune gefolgt, etwa durch das Pantheon beeinflusst? Und weiter: rühren die Säulen mit ihren Compositacapitellen und sonstigen Seltsamkeiten von Sangallo her oder von Cyriacus, der in C den dorischen Stil des Tempels, wenn auch in arger Verballhornung, beibehalten hat? Ueber diese Fragen würde man mit grösserer Sicherheit urtheilen können, wenn sämmtliche aus Cyriacus entnommene Skizzen Sangallos in der barberinischen Handschrift und die von Cyriacus selbst herrührenden Zeichnungen der Berliner Handschrift genau mit einander verglichen werden könnten. Eine Vergleichung des bei Laborde facsimilirten Blattes mit den wenigen Holzschnitten in den *Epigrammata* zeigt wohl einzelne geringfügige Abweichungen, aber nirgends eine beabsichtigte Interpolation auf Seiten Sangallos. Die einleitenden Worte über der Zeichnung des Parthenon sind, wie wir oben sahen, im Wesentlichen getreu copirt. Die Proportionen des Tempels, die Verhältnisse des Giebelfeldes, die drei Stufen des Krepidoma sind in S durchweg richtiger wiedergegeben als in C, wo der Giebel viel zu steil, die Säulen viel zu schlank, der ganze Tempel viel zu hoch und die auf die Zweizahl beschränkten '*gradus in prima facie*' ganz ungeschickt gezeichnet sind. Setzen wir auch die bessere Zeichnung der Stufen auf Rechnung des Architekten Sangallo, so fragen wir doch, wie dieser dazu kam die ganz römisch empfundenen Verhältnisse des Tempels in C, wenn er diese in seiner Vorlage vorfand, in die weit richtigeren Verhältnisse von S zu verwandeln. Mir scheint es hiernach wahrscheinlich, dass die von Sangallo benutzte Originalzeichnung des Cyriacus sich in ihren architektonischen Theilen von S nicht wesentlich unterschied, und dass vielmehr Cyriacus auf dem für seinen geistlichen Freund gezeichneten Blatt sich einige Abkürzungen und Vereinfachungen erlaubt hat. Dass er dabei auf den früher angewandten Kunstgriff, die Langseite sichtbar zu machen verzichtete, ist vollkommen begreiflich, da er sich ja bewusst sein musste, damit den Gesammteindruck des Bauwerkes entstellt zu haben. Schwieriger zu erklären ist das Zurückgreifen auf die dorischen Säulen, wenn wirklich seine Originalzeichnung Compositacapitelle hatte. Indessen lohnt dieser Punkt kaum weiteres Kopfzerbrechen, da wir ja glücklicherweise für die Kenntniss der Architektur des Parthenon weder auf C noch auf S angewiesen sind[15]).

Zu erwähnen bleibt noch die Aufschrift *epistilia p. XVII long.*, welche sich in C über das Epistyl hinzieht. Sie erklärt die bisher falsch verstandene Aufschrift P·IΛ·, welche in S am linken Ende des Epistyls sowohl unter dem Metopenstreifen wie auf der Frontansicht des Tempels sich findet. Λ ist nichts als die bekannte mittelalterliche Form für die Zahl 7, welche ebenso geformt und ebenfalls nicht verstanden in Cyriacus *Epigrammata* S. XVII Z. 3 von unten wiederkehrt. Die Länge der einzelnen Epistylblöcke wird also auf 17 Palm angegeben, d. h. etwa 3,74 m. Das ist freilich zu wenig, denn die Axweite der Aussensäulen, welche ja der Länge eines Epistylblockes gleichkommt, beträgt

[14]) Parthenon S. 1401.

[15]) Vielleicht ist es nicht überflüssig, ausdrücklich vor der Vermuthung zu warnen, die Differenzen zwischen C und S möchten sich daher erklären, dass C auf die Skizze von 1436 zurückgehe, S dagegen auf die von 1447. Dem widerspricht die Reihenfolge der Notizen bei Sangallo, welche nachweislich der Reise von 1436 entspricht; der Wortlaut der beigeschriebenen Bemerkung, welche mit den *Epigrammata*, aber nicht mit dem Briefe an Andr. Giustiniani übereinstimmt; die Rechnung nach Palmen in Text und Bild, während der letztere Brief nach Fussen rechnet (Anm. 5).

am Parthenon 4,295 m.[16]), d. h. ungefähr $19^1/_2$ Palm. Allein Cyriacus konnte ja nicht die Blöcke selbst messen und war dadurch einem Irrthum leichter unterworfen; wie er z. B. auch die Höhe der Säulen des Olympieion zu niedrig auf *pa. LX* schätzt (nach einer Mittheilung Klügmanns). Einen Fehler enthält auch die Beischrift *Columne p. XVII* in S, die in C fehlt. Diesmal aber trägt nicht Cyriacus die Schuld, sondern Sangallo. Denn dass hier *p.* irrthümlich hinzugefügt und vielmehr die Zahl der Säulen an der Langseite, von der ja auch die Metopen entlehnt sind, gemeint ist, lehrt Cyriacus Brief an Andr. Giustiniani: *mirabile templum, octo et L sublime columnis, XII scilicet ab utroque fronte, VI videlicet in medio duplici ordine, et extra parietes in lateribus ab utraque parte XVII numero.* Die Ecksäulen zählt Cyriacus bei den Langseiten mit und behält somit nur sechs Säulen für die Front übrig, zu denen dann die sechs Säulen des Pronaos, bzw. Opisthodomos hinzukommen. Da die Säulenzahl der Frontseite sich aus der Zeichnung selbst ergab, diejenige der Langseiten aber nicht, so war es in der That erwünscht auch diese anzugeben. Somit ist klar, dass auch diese Notiz in S, obschon von Sangallo missdeutet, aus Cyriacus Originalaufnahme stammen muss. Ebenso steht es endlich mit der Aufschrift *occidentalis facies* in S, welche ebenfalls in C fehlt.

Das Resultat der vorstehenden Analyse ist also in Kürze folgendes. Cyriacus Originalaufnahme des Parthenon vom Jahre 1436 liegt in ihrer Gesammtheit am treuesten vor in Sangallos Copie, welche indessen die Giebelsculpturen, und vielleicht auch die Friesskizze, weder ganz vollständig noch auch im Einzelnen ganz genau wiedergiebt. Cyriacus selbst machte vor 1447 (nach Mommsen vermuthlich im Jahre 1443) einen schön geschriebenen Auszug seiner griechischen Aufzeichnungen für den Bischof von Padua, darunter auch einen sauber aber ganz dilettantisch gezeichneten Aufriss des Parthenon. Dieser enthält eine Verbesserung, insofern er dem Tempel — vermuthlich aus der Erinnerung des Verfassers — seinen dorischen Baustil wiedergiebt, verräth dagegen in den Proportionen den nachträglichen Einfluss römischer Bauten gegenüber den richtigeren Verhältnissen bei Sangallo; auch verzichtet die neue Zeichnung völlig auf die Südseite mit ihren Metopen, welche in der Originalaufnahme seltsam genug der Westfront angefügt war. In der Giebelgruppe, welche Cyriacus als einen zwar nicht ungeübten, aber ängstlichen und wiederum dilettantischen Figurenzeichner zeigt, sind einige Einzelheiten bewahrt, welche Sangallo übergangen hat, dafür andere ausgelassen, die sich bei diesem finden; der Charakter der ganzen Composition ist, anscheinend wiederum unter dem Einflusse der italienischen Umgebung, dadurch völlig entstellt worden, dass mit Ausnahme der Hauptfigur alle Gestalten sich mehr oder weniger deutlich in nackte Flügelknaben verwandelt haben. Vielleicht hat Cyriacus selbst die Unzulänglichkeit seiner Zeichenkunst für dergleichen Aufgaben empfunden, genug für die Bearbeitung seiner Friesskizzen hat er einen Gehilfen herangezogen, der durch die Sicherheit der Zeichnung, durch die charakteristische Behandlung der Gewänder, durch die Fülle hinzugefügter Figuren und Motive sich als einen künstlerisch geschulten Zeichner kundgiebt, ja in der Reitergruppe ein Geschick für Darstellung bewegter Figuren verräth, wie es um 1440 nicht gerade Jedermanns Sache war. Natürlich steht die Treue der Wiedergabe in umgekehrtem Verhältniss zu der Selbständigkeit des künstlerischen Könnens. Ueberhaupt aber bietet unverkennbar der neue Fund weit mehr ein methodologisches und ein historisches Interesse dar, als dass er unsere Kenntniss des Parthenon erheblich förderte, wie man es doch von einer Zeichnung erwarten sollte, die fast drittehalb Jahrhunderte älter als Carreys Aufnahme ist. Dass Athenas linker Unterarm gehoben war, dürfte die Uebereinstimmung von Cyriacus eigener Zeichnung mit Sangallos Copie wahrscheinlich machen; das aber ist auch — abgesehen von den räthselhaften Figuren unter den Rossen — der einzige Gewinn für das Giebelfeld, denn die gleiche Annahme hinsichtlich des rechten Arms der Nereide *N* ist schon bedeutend unsicherer.

[16]) Dörpfeld Athen. Mitth. VII S. 296. Wollte man *p.* als *pedes* deuten, so würde der Fehler noch grösser werden.

Weiter ist es bemerkenswerth, dass Cyriacus für die Gesammtansicht und den Giebel die Westseite, für den Fries die östliche und nördliche Seite, für die Metopen die Südseite benutzt hat. Er hat also den Tempel von allen Seiten gemustert. Wenn er nun für die Metopen sich an die Kentaurenkämpfe der Südseite hielt und diese, laut der von Sangallo wiedergegebenen Notiz, auch auf die anderen Seiten des Tempels übertrug, so dürfen wir wohl daraus schliessen, dass die Metopen der letzteren schon damals bis zur Unkenntlichkeit zerstört waren. Wir werden also die Hoffnung aufgeben müssen, aus älteren Quellen unsere Kenntniss dieses Theiles der Sculpturen vervollständigt zu sehen. Desto lebhafter drängt sich der Wunsch auf, die am Tempel selbst noch vorhandenen Reste in ganz genauen Zeichnungen oder lieber noch in Abgüssen nachgebildet zu erhalten[17]).

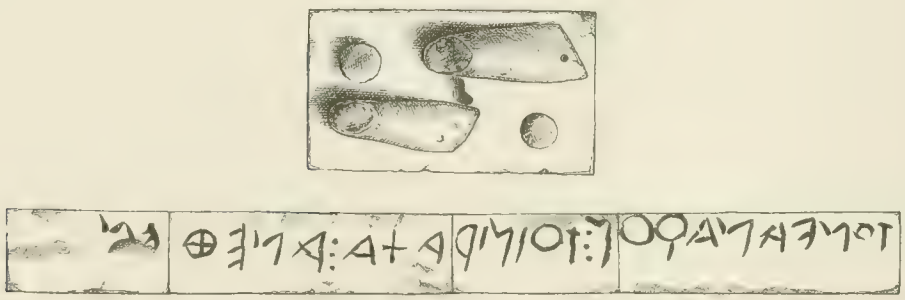
Strassburg, Januar 1883. Ad. Michaelis.

[17]) Dass dies nicht ohne erspriessliche Resultate sein würde, habe ich in der *Academy* 1880, No. 441, S. 281 gezeigt: der im britischen Museum befindliche Abguss von Westmetope I beweist trotz der argen Zerstörung durch den starken Vorsprung der Brust, dass es sich um eine Amazone, nicht um einen Perser handelt. Damit ist der Amazonenkampf für die Westmetopen ausser Zweifel gesetzt.

MISCELLEN.

ZWEI ARCHAISCHE INSCHRIFTEN.

1.



Die im Berliner Museum befindliche bronzene Basis, von der wir hier eine Oberansicht in natürlicher Grösse vorlegen, trägt auf ihren vier Seitenkanten linkshin umlaufend die Inschrift

τῶν Fανάϙων. τοὶ Νιϙάχα ἀνέθεν.

Die Provenienz wird dadurch bestimmt, dass das kleine Denkmal zusammen mit dem jetzt dem britischen Museum angehörenden Bronzerade, dessen Inschrift bei Röhl *Inscriptiones antiquissimae* 43 *a* (p. 173) veröffentlicht ist, einem deutschen Gelehrten in Nauplia gezeigt wurde; es passt zu argivischem Ursprunge auch Alles: Schrift, Dialekt und die Verehrung der Dioskuren, die für Argos literarisch[1]) und ausser durch das eben erwähnte Rad durch *Inscr. antiq.* 37 auf einer archaischen Inschrift bezeugt ist; denn dass auch die argivischen Anakten die Dioskuren sind, lehrt Pausanias II 36, 7.

Die Schriftzüge machen den Eindruck grosser Alterthümlichkeit; schwerlich wird eine der vorher bekannten argivischen Inschriften die unsrige an Alter wesentlich übertreffen. Ein Kennzeichen für ihren hohen Archaismus bietet der Umstand, dass sie im Koppa und Omikron den Punkt nicht aufweist, welchen die argivische Schrift schon vor Ol. 80. 4, der von Böckh erkannten Zeit der Todtenliste *Inscr. antiq.* 36 (= C. I. A. I 441), für diese Buchstaben angenommen hatte, um ihn erst gegen das Ende der archaischen Periode wieder aufzu-

[1]) S. Preller, Griech. Mythologie, Bd. II S. 99 Anm. 7.

geben: unter den Inschriften der *Inscriptiones antiquissimae* fehlt er den ältesten (30—34. 41. 42) und dann wieder den jüngsten, der dem vierten Jahrhundert angehörenden Basis des jüngeren Polyklet (44) und der Weihung der Polystrata (45), welche schon das ionische Eta verwendet. Die Inschrift 44*a*, welche den Punkt nicht bietet, enthält in dem Gebrauche der alterthümlichen Form Ⓗ als Hauchzeichen neben H als Eta ein Problem, welches ein Urtheil über ihre Zeit nicht gestattet. Der Punkt des Omikron musste natürlich schwinden, als er für das Theta an Stelle des Kreuzes angenommen wurde[2]). Auch das Koppa ist noch in der Periode des Archaismus gewichen: es ist in der Todtenliste noch geschrieben, aber abgesehen von den *Ϝαναχοι* des Rades finden wir *Ἀνχόϙρων, πεδάϜοιϙοι Inscr. antiq.* 40 (*πεδάϜοιϙοι* ebenda 35). — Unsere Inschrift ist nach jedem Worte interpungirt; wie in *Inscr. antiq.* 5 die Präposition ist aber naturgemässer Weise der Artikel als mit seinem Substantiv zu einer Einheit zusammengehörig angesehen.

Die Dedicanten haben darauf verzichtet, vor den Göttern, denen sie ihre Gabe darbingen, den eigenen Namen zu nennen; sie beschränken sich darauf den ihres Vaters aufzuzeichnen, für dessen Deutung die Erinnerung an die Glosse des Hesych *νίϙον· μέγα* vielleicht von Nutzen werden kann[3]). Ebenso haben die Söhne des Pariers Charopinos auf einem nach Delphi gestifteten Weihgeschenke die eigenen Namen verschwiegen und dasselbe damit gleichsam im Namen ihres Vaters dargebracht[4]). Mit diesem delphischen Weihgeschenk hatte das unsrige noch eine weitere Aehnlichkeit, indem beide aus der Gestalt eines im alterthümlichen Schema mit vorgesetztem linken Fusse dastehenden Mannes bestanden: auf der delphischen Basis sind die Fussspuren, auf der unsrigen die Füsse selbst erhalten. Ihre Arbeit, welche bloss die ungefähre Form ohne Andeutung auch nur der Zehen wiedergiebt, macht den Eindruck derselben Alterthümlichkeit wie die Inschrift; neben ihnen war die Basis vermittelst zweier erhaltener Nägel auf einem anderen Gegenstande befestigt; die Löcher, auch die von regelmässiger Gestalt, welche sie zeigt, sind zufällig entstanden. Was haben aber diese Figuren bedeutet? Für die delphische ist die Antwort leicht zu geben: es ist kein Grund in ihr nicht den Apollon vorauszusetzen, dem die Weihung unzweifelhaft galt. Allein die Kinder des Nirachas konnten die beiden Götter, an welche ihre Dedication gerichtet war, ebenso wenig in einer einzigen Figur darstellen lassen wie sich selbst, und so sind wir zu dem Schlusse genöthigt, dass sie der in der Inschrift bezeugten Pietät gegen ihren Vater noch einen weiteren Ausdruck dadurch geben wollten, dass sie den Göttern sein Bildniss darbrachten. Wir gewinnen damit aus sehr alter Zeit ein Zeugniss, dass das viel erörterte Schema nicht auf Darstellungen des Apollon beschränkt war, sondern auch für Menschen verwendet wurde[5]).

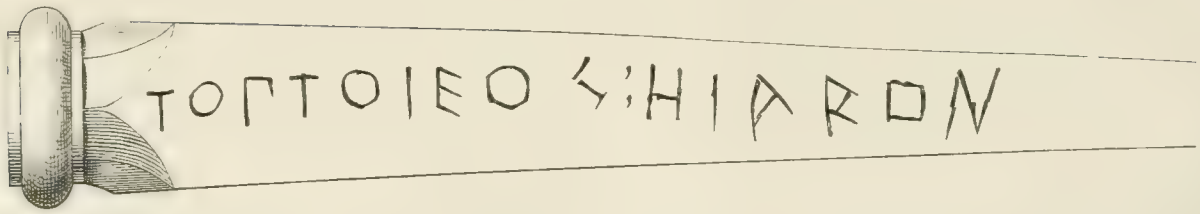
[2]) Die Inschrift des erwähnten Rades bietet Omikron ohne Punkt und Θ als Theta; wir müssten sie als die älteste ansehen, welche diese Formen wieder aufweist. Sie ist jedoch sehr auffallend dadurch, dass man, um sie lesen zu können, ein zweimaliges Versehen des Graveurs annehmen muss; denn dass nicht, wie man vermuthen könnte, die Lesung TOIFANAKOI nur durch einen Fehler der Publikation oder der Erhaltung aus TONFANAKON entstanden ist, lehrt ein Staniolabdruck, den der Verfasser der Freundlichkeit des Herrn A. S. Murray verdankt: der Raum zwischen dem zweiten Iota und der Interpunktion ist für die Vervollständigung jenes zu einem Ny zu gering. Unter diesen Umständen scheue ich mich nicht den Verdacht mitzutheilen, der sich einem ausgezeichneten Alterthumskenner bei der Betrachtung des Originals lediglich aus äusseren Kriterien ergeben hat, dass nämlich die Inschrift auf das echte Rad gefälscht sei. Dazu kommt, dass unsere Basis, mit der vereint das Rad aufgetaucht ist, für das FANAKOI der letzteren eine Erklärung bietet, wenn sie als Vorbild gedient hat, denn auf ihr ist thatsächlich der letzte Buchstabe des Götternamens für ein Iota genommen worden, da der am Rande der Verletzung hoch schwebende Ansatz am Ny erst erkannt wird, wenn man ihn sucht. Das FANAKOI konnte dann auch zur Bildung des Artikels mit der gleichen Endung veranlassen. Ich bin entfernt, ohne Autopsie, die hier allein entscheiden kann, ein Urtheil abgeben zu wollen und verkenne nicht das Bedenken, welches sogleich daraus gegen den Verdacht erhoben werden kann, dass der Fälscher sich als ein Mann von ebensoviel Unverstand wie Kenntniss erwiesen haben müsste; ich verkenne auch nicht die hohe Autorität der Beamten des britischen Museums, von denen Herr Murray auf meine Bitte die Inschrift nochmals genau untersucht hat und nach wie vor durchaus für ihre Echtheit eintritt. Immerhin erschien das Zusammentreffen der Umstände eigenthümlich genug, um durch ihre Mittheilung auch andere Kundige zur Prüfung des Originals aufzufordern, weil nur so der einmal aufgetauchte Verdacht gänzlich beseitigt werden könnte.

[3]) In der Todtenliste findet sich der Namensrest —*ϙαχας*, dem nach der Publikation der *στοιχηδόν* geschriebenen Inschrift nur der erste Buchstabe fehlt. Hier etwa einen Irrthum anzunehmen und *Νι]ϙάχας* zu vermuthen, ist kein Grund, da der von Röhl aufgenommene Name *Β]ϙαχᾶς* eine untadlige Ergänzung ergiebt, obwohl er, soviel ich weiss, nur aus jungen böotischen Inschriften bekannt ist.

[4]) *Bulletin de correspondance hellénique* VII S. 445. Die Inschrift ist in Delphi eingehauen. Der Herausgeber Haussoullier zählt die Merkmale auf, welche die Möglichkeit parischen Ursprungs ausschliessen, Ψ = Chi und Ο = *o*, *ου*, hält dies aber nur für Abweichungen von dem bekannten parischen Alphabete.

[5]) Die Gründe, mit denen zuletzt Heydemann die Ansicht zu stützen gemeint hat, dass das Schema zunächst ausschliess-

2.



Die bis zu einer Länge von 21¼ Centimetern wohl erhaltene Lanzenspitze, deren Abbildung in der Grösse des Originals wir hier mittheilen, gehört dem Kunsthändler Herrn Hoffmann in Paris, dem für die bereitwillig gewährte Erlaubniss der Veröffentlichung das gelehrte Publikum mit uns den lebhaftesten Dank wissen wird.

Ueber die Herkunft ist ein äusserer Nachweis nicht vorhanden, doch bedarf es eines solchen kaum, da das Denkmal uns in seiner Aufschrift *τῶ Πτωϊῆος ἰαρόν* selbst seine Heimat nennt. Denn wir werden in *Πτωϊεύς* nur eine bisher nicht bekannte Namensvariante des böotischen *Ἀπόλλων Πτώϊος* erblicken wollen, da nichts gewöhnlicher ist als ein Schwanken lokalbezeichnender Adjectiva zwischen den Endungen *ος* und *ευς*. Unser Denkmal ist nicht die erste erhaltene Weihung an diesen Gott; zwei jüngere Anatheme sind von Ulrichs, Reisen und Forschungen I S. 238 und von Lolling in den Mittheilungen des archäologischen Instituts III S. 86f. bekannt gemacht (Larfeld *Sylloge inscript. Boeot.* 181. 182).

Gegen die Identität des *Πτωϊεύς* mit dem ptoischen Apollon könnte eingewendet werden, dass unsere Weihung auch einem ptoischen Heros gelten könne, welcher im Gebiete des Gottes durch die Weihinschrift *ὀ]φίεσσι. ἥρωι Πτωϊ[οι* (*Inscr. antiqu.* 162) bezeugt sei. Allein mit diesem Heros muss es eine eigene Bewandtniss haben, denn dass der Bezirk eines nach einem Lokale zubenannten Gottes zugleich einen anonymen Heros verehrt habe, der ohne Individualnamen nur mit demselben lokalen Beiworte bezeichnet worden sei, ist nicht denkbar: mit dem Gotte, welchem das ptoische Land schlechthin geheiligt war, konnte nicht ein schlechthin ptoischer Heros rivalisiren. Nach bekanntem Brauche wurde der Gott von seinen Verehrern gern mit seinem blossen Beinamen bezeichnet, wie wir auch eine altböotische Weihung einfach *τοῖ Ἰσμηνίοι* dargebracht sehen (*Inscr. antiq.* 129): der Ausdruck *ὁ Πτώϊος* durfte nicht zweideutig sein. Diesen Erwägungen durch die Annahme ausweichen zu wollen, dass es neben dem vom Berge Ptoion benannten Apollon einen ‚schreckenden' Heros *Πτωϊεύς* gegeben habe — welche Namensform in der angeführten Inschrift in der That gestanden haben kann (*ἥρωι Πτωϊ[ῆι*) —, scheint uns ganz unstatthaft, denn unmöglich konnten die Umwohner des Ptoion bei dem Worte *Πτωϊεύς* ihres heiligen Berges vergessen. Dass diese Form aber mit dem landschaftlichen Beinamen des Gottes zugleich den Begriff des ‚schreckenden' zu verbinden gestattete, mochte sie bei der Weihung kriegerischer Beute immerhin vor der anderen empfehlen; von einem der kreissenden Leto eingejagten Schrecken leitete in der That eine alte Etymologie den Namen des Berges ab, s. Stephanus von Byzanz u. *Ἀκραιφία*; Plutarch Pelopidas 16.

Wir halten es danach für ausgemacht, dass der Bezirk, in welchem der ptoische Apollon verehrt wurde, weder einem Heros *Πτώϊος* noch *Πτωϊεύς* einen Cult gewidmet haben kann. Den *Πτωϊεύς* der Lanzenspitze muss, wer ihn nicht für identisch mit dem Gotte nehmen will, auf ein anderes Gebiet verlegen, und obschon wir diesen Ausweg nicht durch einen bündigen Gegenbeweis abschneiden können, so wird er doch bei dem Mangel jeden Zeugnisses auf Wahrscheinlichkeit keinen besonderen Anspruch erheben dürfen. Aber von dem Heros der anderen Weihinschrift steht seine Heimath fest, und wenn unsere Gründe die Unmöglichkeit ergeben haben, dass er ein Nebenbuhler des ptoischen Gottes gewesen sei, so ist uns die Aufgabe gestellt, eine Auffassung zu finden, welche die Concurrenz beider ausschliesst. Dies ist der Fall, wenn der Heros nur auf einen fest bestimmten Kreis von Verehrern Anspruch hat: es scheint uns unzweifelhaft, dass wir ihn für einen heroisirten Todten zu nehmen haben, die, wie bekannt ist, öfter mit

lich für Apollon bestimmt gewesen sei (Zeitschrift für bildende Kunst 1883 S. 33 Anm.), sind leicht gewogen. Er verweist auf das unzweifelhafte Apollobild einer rothfigurigen Vase, das diesen Typus zeigt, als ob Jemand bestritte, dass er auch für Apollon verwendet worden sei, und findet es auffällig, dass es in alter Zeit so viele Athletenbilder gegeben haben soll, als wenn die fraglichen Figuren, wenn nicht einen Apollon, nur einen Athleten darstellen könnten.

einer besonderen heroischen Bezeichnung ausgestattet wurden, ein *ἥρως εὔκολος*, ein *ἡγεμὼν ἀρχηγέτης* sind inschriftlich bezeugt. Diese Beispiele lehren, dass man bei der Umnennung Dahingeschiedener nicht Individualnamen, sondern allgemeine Bezeichnungen zu wählen liebte, und da, wie das zuerst angeführte zeigt, der neue Name durch die Hinzufügung eines Epitheton zum Gattungsworte ‚Heros' gewonnen werden konnte, so wäre es wunderbar, wenn nicht auch lokale Epitheta angewendet worden wären. Vortrefflich schickt es sich, dass in eine Weihung an den heroisirten Todten auch die Schlangen eingeschlossen werden, denen seine Ruhestätte heilig ist[6]). Wie verbreitet in früherer und späterer Zeit die Sitte der Heroisirung in Böotien war, bezeugen die von Körte, Mittheilungen des archäol. Institutes III S. 360ff. verzeichneten Bildwerke, deren eines (No. 140) noch in das fünfte Jahrhundert, also in dieselbe Epoche gesetzt wird, welcher auch das hier nachgewiesene älteste inschriftliche Beispiel angehört[7]).

M. Fränkel.

[6]) Beispiele einer Mehrzahl dem Todten heiliger Schlangen findet man Mittheilungen d. arch. Inst. IV S. 279 Anm. und Conze, Reise auf Lesbos Taf. IV, 5; das letztere ein Grabaltar mit der Inschrift *ὁ δᾶμος Ἡριστάνδρῳ τῷ Κλεοτείμω ἥρωι*: „obenauf sind zwei Schlangen, die als Grabesdämonen an den Libationen, für welche die mittlere Vertiefung bestimmt ist, Antheil zu nehmen scheinen". Deutlicher als durch diese Worte Conze's (a. a. O. S. 11) kann die Berechtigung der von uns vertretenen Beziehung kaum bekräftigt werden. — Vgl. auch Milchhöfer in den Mittheilungen d. arch. Inst. III S. 461.

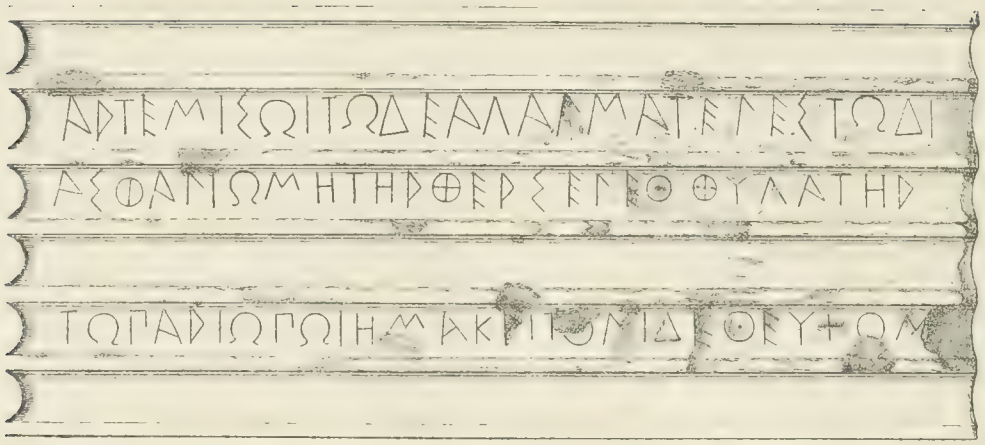
[7]) Unsere Auffassung der beiden oben benutzten Beispiele der Umnennung bedarf der Begründung. Dass in der von Adolf Michaelis (Archäol. Zeitung 1875 S. 48) herausgegebenen und in ihrem Wortlaute durch nochmalige Untersuchung gegen Sallets Zweifel (Zeitschr. f. Numismatik V S. 330) vollkommen sicher gestellten Weihinschrift *ὁ δεῖνα] ἥρωι ἀνέθηκεν εὐκόλῳ* das letzte Wort Adjectivum, nicht Eigenname ist, scheint mir durch die Wortstellung ausser Frage zu stehen. Auf dem von mir (ebenda 1874 S. 148) bekannt gemachten Steine könnte *Εὔκολο[ς* dennoch Eigenname sein — er kommt in dem Inventar des attischen Asklepieion *Bullet. de corr. hell.* 1878 p. 431 Z. 17; 432 Z. 29 vor —; viel wahrscheinlicher aber ist es nach der Analogie des ersteren, dass das Wort auch hier adjectivisch gemeint ist, indem man darauf rechnete, dass der Leser etwa *ἐστι* oder *ἔστω* ergänzen werde. Dass *Εὐκόλ[ῳ* gelesen werden könne, schien mir die Photographie nicht zuzulassen; es wäre dann auch die Vertheilung der Inschrift sehr auffallend. — Die zweite der angeführten Inschriften hat A. von Sallet, der unermüdliche Vorkämpfer für die Zueignung der s. g. Todtenmahle an Asklepios, a. a. O. für seine Ansicht dadurch zu verwerthen gesucht, dass er ihren Inhalt als Beinamen dieses Gottes deutet. Die Inschrift bedarf zunächst der Richtigstellung, sie lautet

ΗΓΕΜ[2]ΝΑΡΧΗΓΕΤΗΣ

Das zweite Eta, das so deutlich wie möglich ist, giebt Holländer's „Facsimile" als Alpha. Der Stein stammt aus Athen; er ist im Odeion des Herodes gefunden. Sallet hätte mithin nachweisen müssen, dass *Ἡγεμὼν ἀρχηγέτης* ein in Athen üblicher Beiname des Asklepios gewesen sei, obwohl er dort niemals, auch nicht bei der Ausgrabung des Asklepieion, aufgetaucht ist. Man würde jedoch immerhin zufrieden sein müssen, wenn der Doppelname irgendwo in Griechenland für Asklepios aufgezeigt werden könnte; Sallet selbst hielt es schon für ausreichend, dass eines seiner beiden Elemente dem Asklepios zukommt: er hiess nämlich nach Pausanias X 32, 12 in Tithora Archegetes. Dieser halbe Beweis wäre in jedem Falle nicht überzeugungskräftig, er wird dadurch ganz nichtig, dass nach demselben Pausanias X 4, 10 in Tronis ein unter dem Namen Archegetes verehrter Heros für einen „im Kriegswerk nicht unberühmten Xanthippos", also für einen heroisirten Menschen angesehen werden konnte. Nicht glücklicher ist der in derselben Zeitschrift X S. 172 gemachte Versuch ausgefallen, die andere Hälfte des Beweises nachträglich beizubringen. Sallet sieht seine Deutung bestätigt „durch die Beischrift eines alterthümlichen Reliefs, einer angeblich weiblichen Figur aus Arkadien. Dabei steht ΟΜΞΟΑ, was Furtwängler als Heroinenname *Ἀγεμώ* erklärt . . . Es ist natürlich *ἀγεμώ(ν)* zu lesen und dies bezieht sich, wenn die Figur wirklich ein Weib ist, auf die vielleicht abgebrochene männliche Figur, den Asklepios, oder der Beiname *ἡγεμών*, als Femininum, kommt der Gemahlin des Asklepios, der Hygieia zu." Es wird noch natürlicher sein, eine Inschrift nicht ohne Noth zu ergänzen, welche die zuverlässigsten Epigraphiker wie Kumanudes und Foucart als vollständig überliefert haben; ich kann Ulrich Köhlers Urtheil hinzufügen: der Ausfall eines Ny ist ihm nicht wahrscheinlich, da zwar die Ecke bestossen sei, aber die zerstörte Fläche für ein im Maasse der übrigen Buchstaben ausgeführtes Ny schmal erscheine; diesen Thatbestand zeigt auch die Abbildung *Ἐφημερὶς ἀρχαιολ.* 1874 Tafel 71 A. Die Eventualhypothese von dem abgebrochenen Asklepios erledigt sich von selbst, da das vermeintliche Relief eine Statue ist.

DREI ARCHAISCHE INSCHRIFTEN.

1.



Der Wunsch den bisher zweifelhaft gebliebenen Namen eines alten Künstlers festzustellen, veranlasste mich auf einer Durchreise durch Pesaro die bekannte altgriechische Säule, welche dort in der *biblioteca Olivieri* aufbewahrt wird, genauer zu untersuchen. Ihre Inschrift, deren parischen Ursprung Kirchhoff (Studien[3] S. 65ff.) zuerst erkannt hat, ist in neuerer Zeit wiederholt herausgegeben und besprochen worden, aber nur nach Abklatschen, welche den schlechter erhaltenen unteren Theil nicht erkennen liessen; dem Original gegenüber liessen sich jedoch unter günstigen Umständen, wenn auch mit einiger Mühe, noch fast alle Einzelheiten feststellen.

Die Säule besteht aus grobkörnigem parischem Marmor und ist 0,675 lang erhalten. Sie hat 24 Cannelüren und zwar ionische; die ca. 1 cm breiten Stege zwischen denselben sind im oberen Theil ganz erhalten, nach unten hin mehr oder weniger abgestossen; die Cannelüren sind oben mit halbrunden Vorsprüngen abgeschlossen, welche aus dem glatten Hals der Säule dick in die Aushöhlungen hineinragen. Darüber ist das ursprüngliche Ende der Säule erhalten, ihre obere Fläche ist als Anschlussfläche behandelt, mit geglättetem Rande und rauhem Innern, zum Auflegen des Capitells, dessen Abakus der hier aufgestellten Votivstatue zur Basis diente. Unten dagegen ist die Säule horizontal glatt abgesägt, und zwar erst in neuerer Zeit, vermuthlich bei Aufnahme in das Museum, wo sie senkrecht aufgestellt werden sollte und man den schwer erkennbaren unteren Theil der Inschrift wohl übersah. Die Verjüngung ist ziemlich stark, der obere Durchmesser beträgt $34^1/_2$, der untere nur $31^1/_2$ cm.

Die Inschrift ist in festem, gleichmässigem Ductus, tief, aber in ziemlich schmalen, nur etwa 1 mm breiten Strichen eingegraben, die Künstlerinschrift offenbar von derselben Hand wie die Dedication, von der sie durch eine Cannelüre Abstand getrennt ist. Ihre Lesung kann nunmehr als sichergestellt betrachtet werden:

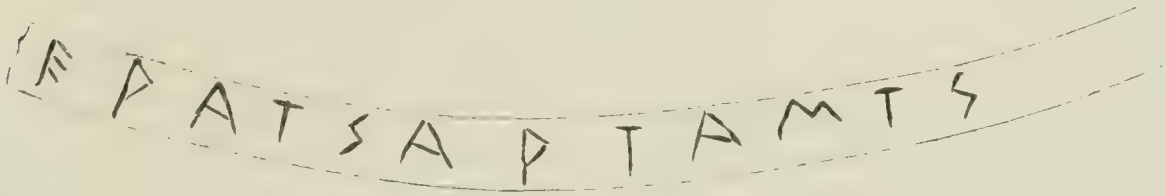
Ἄρτεμι, σοὶ τόδε ἄγαλμα Τελεστοδί[κη ἀνέθηκεν,
Ἀσφαλίου μήτηρ, Θερσέλεω θυγάτηρ.
τοῦ Παρίου ποίημα Κριτωνίδεω εὔχομ[αι εἶναι.

Der Name der Weihenden war schon von Röhl (*Inscr. Gr. antiq.* 402), der des Künstlers von Kaibel (*Epigr. Gr.* 750) ganz richtig vermuthet worden, doch ist meine Abschrift davon nicht etwa beeinflusst worden, da mir beide Werke auf der Reise nicht zugänglich waren. — Am schwierigsten sind die Buchstaben 18 und 19 in Zeile 2 zu erkennen, doch schien mir bei dem ersteren wenigstens der zweite Querstrich, der es von einem Lambda unterscheidet, sicher. In dem folgenden Θ ist der Punkt kaum mehr zu sehen und da in dem ersten *ω* der dritten Zeile der mittlere Theil gerade noch zerstört ist, können wir nur aus dem glücklicher Weise deutlich erhaltenen dritten *ω* am Schluss des Künstlernamens die Existenz des Punktes in der Mitte dieses Buchstabens auch für die anderen Fälle erschliessen.

Der Name Telestodike kehrt in einer auf Paros selbst gefundenen Weihung, ebenfalls an Artemis, wieder (*Inscr. Gr. antiq.* 401), und es ist nicht unmöglich, dass sich diese Inschrift auf die-

selbe Person bezieht wie die unsrige, denn die jüngeren Formen, welche einige Buchstaben der anderen in der Publication zeigen (ω ohne Punkt, ε, ϑ, während υ dort in der Form ∨ auftritt), scheinen nicht einen so bedeutenden Zeitunterschied zu bedingen, dass nicht die eine Inschrift früher, die andere später auf Veranlassung derselben Person aufgezeichnet sein könnte.

2.



Die oben in Originalgrösse abgebildete Inschrift steht auf dem Rande eines runden Blechkessels von fast 1 cm Breite, der in einer Länge von 30 cm erhalten ist; er ist aus dem nach innen doppelt gebogenen starken Metall gebildet. Von dem dünn gehämmerten Blech des Kessels sind nur einige kleine Ansätze erhalten; sein ursprünglicher Durchmesser betrug ca. 34 cm. Die Buchstaben sind breit und sicher, aber etwas stumpf eingravirt, der Anfang der Inschrift fehlt, während sie am Ende vollständig ist.

Nach Aussage des Händlers, welcher das Stück in Kalavryta kaufte, ist es dort in der Nähe gefunden, eine Angabe welche durchaus glaubwürdig erscheint. Wir haben somit hier zum ersten Male eine sicher der Landschaft Achaia entstammende archaische Inschrift vor uns.[1]) Dazu stimmt die Form des Iota ≤, welche die den Inschriften der achäischen Colonien in Italien eigenthümliche ist; auch kann es nicht befremden, in dieser Landschaft einem Weihgeschenk an Artemis zu begegnen, als deren Cultstätten in Achaia ausser Patrae noch Aigeira, Pellene und mehrere andere Orte bekannt sind (Paus. VII, 19; 20, 7; 26, 3; 27, 3 etc.).

Die Namensform *Ἀρταμι* ist wohl als blosses Versehen des Schreibers für *Ἀρτάμιτι* anzusehen; die davor erhaltenen Buchstaben .. *ερατι* werden als Rest eines Beinamens der Göttin zu betrachten sein.

[1]) Die von Röhl (*Inscr. Gr. antiq.* 123) dieser Landschaft zugetheilte Inschrift eines aus Olympia stammenden Bronzehelms kann schon darum keineswegs für sicher achäisch gelten, weil sie — selbst wenn wirklich ihre Schriftformen jede andere Provenienz ausschlössen — natürlich eben so gut einer der Colonien als dem Mutterlande angehören kann.

3.

Block aus grobem, rauh behauenem Tuff 0,60 lang und 0,34 breit, welchen ich am 2. Juni 1882 in der Palaeopolis, der alten Stadt Elis, in der Vorhalle eines Hauses (des Georgios Albaniotis) eingemauert fand. Die Buchstaben sind breit und regelmässig 8—9 cm hoch eingehauen, nur einige etwas beschädigt; doch kann die Form des Ρ und ebenso die des vierstrichigen Sigma nicht zweifelhaft sein. Wird durch dies letztere die Inschrift in das fünfte Jahrhundert herabgewiesen, so verbietet andererseits ihr ganzer Schriftcharakter sie jünger als dieses anzusetzen. Der Stein erschien mir vollständig, er wird als Grabstein zu betrachten und *Ἀριστόνι(κος* oder *Ἀριστονί(κη* zu lesen sein.

K. Purgold.

SCHALE DES KACHRYLION.

Die ehemals Leake, jetzt dem Fitzwilliam-Museum zu Cambridge angehörende Schale des Kachrylion hat nicht, wie Panofka Archäol. Zeitung 1846 S. 206 angiebt, schwarze, sondern rothe Figuren. Brunn (Künstlergesch. II S. 702) war sonach völlig im Recht mit seinem Verdachte, dass lediglich ein Versehen des Berichterstatters vorliege, da von Kachrylion nur rothfigurige Vasen bekannt sind.

Wir verdanken die erwünschte Mittheilung Herrn A. S. Murray, dem Herr Professor Sidney Colvin, Director des Fitzwilliam-Museums, den ihm zu Ohren gekommenen Thatbestand bestätigt hat. Red.

BERICHTE.

SITZUNGSBERICHTE.

Archäologische Gesellschaft in Berlin.

Sitzung vom 7. November. An neuen Schriften wurden u. A. vorgelegt: Michaelis *Ancient Marbles in Great Britain*; Catalog des *Musée de Ravestein* III; *Papers of the archeological Institute of America* II; Schliemann Reise in der Troas; v. Jan die griech. Saiteninstrumente; Wieseler die Biehlersche Gemmensammlung; Ramsay *Studies in Asia minor*; Gozzadini *Utensile tratto della necropoli Felsinea*. — Herr Dr. Purgold berichtete als Gast über die letzten Arbeiten in Olympia, insbesondere über die Revision der Inschriften, der er sich im Auftrage der k. Akademie der Wissenschaften im Sommer d. J. unterzogen hat. Die Sammlung der olympischen Inschriften (ca. 1100) wird an Zahl und Bedeutung nur von der in Athen vereinigten übertroffen und wächst überdies noch immer, da sich unter der grossen Masse zu Tage geförderter Steine stets noch neue beschriebene vorfinden. Diese zuletzt gefundenen, meist sehr schwer lesbaren Inschriften abzuschreiben, war die nächste Aufgabe des Vortragenden. Eine weitere bestand in der nochmaligen Vergleichung der früheren Abschriften mit den Originalen, welche trotz der Sorgfalt, die von vornherein auf die Herausgabe verwendet worden ist, nicht unerhebliche Resultate ergab. Von den nach Olympiaden aufgezeichneten Listen der priesterlichen Beamten konnte eine fast vollständige Reihe zusammengestellt werden, die in der zweiten Hälfte des ersten Jahrhunderts vor Chr. beginnend einen Zeitraum von vier Jahrhunderten umfasst. Von den durch neue Stücke ergänzten Inschriften hob der Vortragende die Weihung eines Ptolemäers hervor, welcher die Statue eines Spartaners nach Olympia stiftete; es zeigt sich jetzt, dass die Statue auf einer grossen Säule stand. Solcher Votivsäulen sind in Olympia noch zwei andere, ähnliche auch auf Delos und Samothrake zum Vorschein gekommen; sie sind die hellenischen Vorbilder der römischen Siegessäulen (z. B. der Trajanssäule), sind aber selbst nur eine ins Grosse gesteigerte Fortsetzung der altgriechischen Sitte, Säulen selbständig zur Aufstellung von Statuen, Weihgeschenken und als Grabmonumente zu verwenden. — Herr Curtius erläuterte zwei Photographien, welche Herr von Sabouroff nach einer neuen Erwerbung seiner Sammlung zur Vorlage in der Gesellschaft hatte anfertigen lassen. Sie stellen eine Thonfigur aus Korinth von über $^1/_3$ Lebensgrösse dar, trefflich mit der Färbung erhalten. Es ist ein nackter Jüngling, wahrscheinlich Hermes, bekränzt, mit dem linken Arm auf einen Baumstamm sich lehnend, über den die Chlamys hängt; die Füsse sind gekreuzt, die rechte Hand liegt auf dem Rücken. Die Figur hat im Ausdruck des Kopfes, in Behandlung des Haares, des fallenden Gewandes u. s. w. einen unverkennbaren praxitelischen Charakter. — Ebenderselbe legte noch den Aufsatz von Müller-Strübing (in Fleckeisens Jahrbüchern) vor, der die Legende von Phidias' Tod behandelt und sich mit guten Gründen gegen die neuerdings weitverbreitete Ansicht ausspricht, dass die Nachricht vom Tode des Meisters in Elis die besser beglaubigte und auf Philochoros zurückgehende sei. — Herr Fränkel sprach über den archaischen Terracottentypus einer sitzenden Frau (s. oben S. 265). — Herr Mommsen legte den Abklatsch eines in den pomptinischen Sümpfen gefundenen Meilensteines vor, der schon seit einigen Jahren bekannt, aber erst jetzt von Herrn Dressel in Rom vollständig entziffert worden ist. Es ist wahrscheinlich der älteste aller erhaltenen Meilensteine, gesetzt von zwei curulischen Aedilen, P. Claudius, des Appius Sohn, und einem Furius, von denen der erstere vermuthlich derselbe ist, welcher im ersten punischen Kriege die Seeschlacht bei Drepana gegen die Karthager verlor. Ist diese Zeitbestimmung richtig, so ist die Inschrift wenig jünger als der älteste der Scipionensarkophage; merkwürdig ist sie überdies, weil sie aufs Neue bestätigt, was bisher nur durch zwei Inschriften einigermaassen bezeugt war, dass die Wegeaufsicht in der Campagna von Rom den Aedilen zukam. Um so mehr ist es zu bedauern, dass dieses ehrwürdige und wichtige, in der nächsten

Nähe von Rom gefundene Denkmal jetzt in dem Posthause von Mesa als Tischfuss dient, zu welchem Ende man zur Einlassung der Platte in die Inschrift (die auf der Oberfläche des Steines steht) ein Loch gebohrt und dieselbe verdeckt hat. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die italienische Regierung dieser Barbarei, wenn sie davon Kunde erhält, schleunig ein Ziel setzen und den Stein nach Rom schaffen lassen wird.

CHRONIK DER WINCKELMANNSFESTE.

Athen. In der Eröffnungssitzung des Institutes am 9. December sprach Herr Köhler über Regierung und Verwaltung der hellenistischen Reiche, Herr Dörpfeld über die Skeuothek des Philon.

Rom, 15. December. Herr Gatti trug eine Untersuchung vor über den Ort und die Bestimmung des *caput Africae*. Die frühesten Erwähnungen desselben finden sich in den seit der Zeit Hadrians, vielleicht schon Trajans begegnenden Inschriften der *paedagogi a capite Africae*. Nach der gewöhnlichen Annahme der Topographen wäre *caput Africae* eine Strasse auf dem Caelius vom Colosseum nach *SS. quattro Coronati*. Dass aber das *caput Africae* vielmehr ein öffentliches Gebäude war, ergiebt sich daraus, dass sowohl die Regionare wie der Mönch von Einsiedeln, welche die Strassen überhaupt nicht nennen, dasselbe unter den Denkmälern und Gebäuden der zweiten Region aufführen. Die *via capitis Africae* kann also, wofür überdies auch noch eine Stelle des Probus spricht, nicht mit dem *caput Africae* identisch sein, sondern nur von demselben ihre Benennung erhalten haben.

Für die Bestimmung der Richtung des in mittelalterlichen Urkunden bis zum 15. Jahrhundert vielfach erwähnten *vicus capitis Africae* untersuchte der Vortragende die Begrenzung vieler in demselben befindlichen Häuser. Er fand, dass die Strasse nicht vom Colosseum nach *SS. quattro*, sondern im rechten Winkel zu dieser Richtung verlief und genau der heutigen *via della Navicella* entsprach. Diese ist sicher antik und die einzige, die in den ältesten Stadtplänen auf dieser Seite des Caelius angezeigt ist. Da nun zwischen dieser Strasse und *SS. quattro*, und ebenso zwischen ihr und dem Tempel des Claudius nie andere Spuren als von Privatgebäuden zum Vorschein gekommen sind, so zieht der Vortragende daraus den Schluss, dass das *caput Africae* innerhalb des Dreiecks gelegen haben muss, das seine Spitze bei dem *arcus Dolabellae* hat, und dessen Seiten gebildet werden durch die letzte Strecke der caelischen Wasserleitung, die Südseite des Tempels des Claudius und die *via della Navicella*, d. h. die alte *via capitis Africae*. Diese Grenzbestimmung wird bestätigt einmal durch den Umstand, dass sich vom Colosseum bis *SS. quattro* und bis *S. Stefano rotondo* nie Spuren oder Reste gefunden haben, die von einem öffentlichen Gebäude herrühren könnten, sondern nur innerhalb des beschriebenen Raumes; sodann dadurch, dass genau an diesem Platz im J. 1663 die grosse Basis CIL. VI 1052 gefunden wurde, welche eine grosse Anzahl von *paedagogi a capite Africae* dem Kaiser Caracalla errichteten.

Ueber die Bestimmung des *caput Africae* geben Inschriften Auskunft, in denen nach demselben benannte *paedagogi, unctores* und *vernae* des kaiserlichen Hauses begegnen; von einem der letzteren heisst es, dass er starb als *caputafricensis*, als er schon *deputabatur inter vestitores* des Hofes. Es ist also das *caput Africae* das *paedagogium Caesaris*, die Erziehungsanstalt der *pueri* oder *vernae domus Augustae*; die *paedagogi puerorum a capite Africae* sind also wahrscheinlich identisch mit den in anderen Inschriften genannten *paedagogi* oder *praeceptores puerorum Caesaris nostri*. Andere Bedienstete in dieser Erziehungsanstalt, welche wir aus Inschriften kennen, sind der *magister iatrolipta puerorum Caesaris nostri*, der *Aug. lib. a supellectile p. C. n.*, die *ornatrix p. C. n.* u. s. w.

Schliesslich weist der Vortragende noch auf die Graffiti in der *domus Gelotiana* auf dem Palatin hin: ‚der und der (Sklave) *exit de paedagogio*', in welchen er Aeusserungen der Freude kaiserlicher *vernae* erkennt, die aus der Erziehungsanstalt austreten, um nun am Hofe Pagendienste zu versehen.

Herr Prof. Helbig las über die homerische Beschreibung des Schildes des Achill. Er verwarf die Annahme, dass diese Beschreibung auf einem wirklich existirenden Schild beruhe, da es für solche Decoration eines Schildes in

der altorientalischen wie in der altgriechischen Kunst an jeglicher Analogie gebricht. Vielmehr ist die Decoration unter dem Eindruck phönikischer Metallarbeiten vom Dichter componirt; insbesondere entsprechen der Schilderung die bekannten phönikischen Silberschalen. Die Reliefs dieser Schalen berühren sich vielfach in den Stoffen wie in der Vortragsweise, soweit sich die letztere aus der Beschreibung erkennen lässt, mit den vom Dichter beschriebenen Scenen. Besonders kenntlich ist der Einfluss eines Bildwerks in der Schilderung der belagerten Stadt (Il. 18, 509—540). Die Angabe, dass zwei Heere die Stadt mit verschiedenen Absichten belagern, ist höchst auffällig, und die zwanzig Verse später erwähnte Volksversammlung, aus der die Belagerer zum Kampf aufbrechen, steht in keiner Beziehung zu den vorher berichteten Ereignissen. Offenbar schwebte dem Dichter für den Anfang seiner Beschreibung eine bildliche Darstellung vor, ähnlich der, welche auf einer phönikischen Schale von Amathus angebracht ist. Die Stadt bildet hier den Mittelpunkt und theilt das Belagerungsheer in zwei Theile, was den Dichter zu der Annahme zweier Belagerungsheere veranlasste; die Volksversammlung improvisirte er, als es galt, die zuerst beschriebene Scene mit der folgenden Kampfscene zu verknüpfen. Der Vortragende wies schliesslich darauf hin, dass die Beschreibung bereits die Fähigkeit verräth, die Scenen, aus denen sie zusammengesetzt ist, nach künstlerischen Principien anzuordnen.

Berlin, 1. December. Die Festsitzung der archäologischen Gesellschaft zu Ehren Winckelmanns konnte auch in diesem Jahre nicht an dem Gedenktage selbst stattfinden, da die Räume des Architektenhauses anderweitig in Anspruch genommen sind. Herr Curtius begrüsste die zahlreich erschienenen Mitglieder und anwesenden Gäste, unter denen sich der Cultusminister Herr von Gossler befand, und legte zunächst das 42. Festprogramm, „die Befreiuug des Prometheus“ von Dr. Arthur Milchhöfer, vor. Sodann gedachte er des schmerzlichen Verlustes, den auch die Gesellschaft durch den Tod des Geheimen Raths Goeppert im Laufe des Jahres erlitten hat. Endlich wies derselbe auf die im Saale ausgestellten Gegenstände hin: die im Maassstabe 1 : 10 jetzt vollendeten Restitutionen der beiden Giebelfelder des Zeustempels von Olympia, welche Herrn Bildhauer Richard Grüttner verdankt werden; die ersten Tafeln aus Furtwängler's Publikation der Sammlung Sabouroff; das bei Wasmuth erschienene Werk: Die Funde von Olympia (in einem Bande); den Abdruck von 4 Sectionen der attischen Karten (Athen-Hymettos, Athen-Peiraieus, Kephisia, Pyrgos) und die Aufnahme der Sectionen Pentelikon und Spata. — Herr Suphan sprach über Winckelmanns Bedeutung für die deutsche Bildung und Litteratur, welche darin zu Tage tritt, dass alle namhaften Schriftsteller seiner und der nächsten Generation zu ihm Stellung nehmen. Herders Verhältniss zu Winckelmann stellt sich am schönsten dar in dem „Denkmal Johann Winckelmanns“, einer durch das erste Preisausschreiben der hessischen Gesellschaft der Alterthümer vom Jahre 1777 veranlassten Schrift, die nach dem im vorigen Jahre in Kassel aufgefundenen Originalmanuscript (in Herders Nachlass in Berlin befindet sich eine Copie vom Jahre 1778 und der erste Entwurf) kürzlich von A. Duncker veröffentlicht worden ist. Herder hat Winckelmanns Schriften, besonders die Geschichte der Kunst des Alterthums, früh zum Gegenstande eingehendster Studien gemacht, aus denen seine Vorstellungen von der hellenischen Welt und vom Kunstschönen erwachsen sind. Ein gleichgestimmtes, enthusiastisches Gemüth, hat er Winckelmanns Kunstandacht damals in sich aufgenommen und zeitlebens diese Jugendstimmung und mit ihr die bewundernde Pietät eines Schülers gegen Winckelmann bewahrt, unbeirrt durch mancherlei gewichtige Bedenken gegen sein historisches System, die er, um sie Winckelmann selbst zu unterbreiten, schon in Riga formulirt hatte. In seinen ersten Schriften ist Herder ein begeisterter Verkünder des griechischen Kunstideals und der Grösse Winckelmanns, dessen säculare Bedeutung für unsere Cultur, Litteratur und Sprache er zuerst erfasst und mit landsmannschaftlichem Stolze gepriesen hat. Derselbe Geist herrscht in dem „Denkmal“ und in allen seinen späteren Aeusserungen über ihn, in denen die Winckelmann-Verehrung des jüngeren Geschlechts einen classischen Ausdruck gefunden hat. — Herr Hauptmann Steffen legte die Resultate seiner topographischen Aufnahmen in Argolis dar, welche durch zwei Kartenblätter, Argolis mit Mykenä und dem Heräon (1 : 12500) und die Akropolis von Mykenä (1 : 750) nebst den Befestigungen von Tiryns (1 : 2000) enthaltend, veranschaulicht wurden. Da Mykenä's Lage im äussersten Winkel von Argos der Atridenburg für Beherr-

schung der Inachos-Ebene nur untergeordnete Bedeutung zuweist, den eigentlichen Mittelpunkt der Ebene in geographischer wie militärischer Beziehung vielmehr Argos bildet, so muss ein starkes Mykenä neben Argos auf einem Gegensatz zwischen beiden beruhen, ein Gegensatz, den die Sage in der Gegenüberstellung der Prötiden von Argos und der Perseiden von Mykenä, Midea und Tiryns andeutet. In der That stammen die Ringmauern von Tiryns und Mykenä, wie die völlige Identität ihrer Anlage zeigt, aus derselben Epoche. Bei Mykenä aber ist neben dem ältesten kyklopischen Baustil der entwickeltere Stil einer jüngeren Epoche wahrzunehmen, welche die Sage von den Pelopiden her datirt, einer zweiten Gruppe asiatischer Einwanderer, welche über den Isthmus kommend die Perseidenburg von Mykenä eroberten und zu einer grossartigen Offensivposition gestalteten. Dass das Mykenä der Pelopiden seine rückwärtigen Verbindungen mit Korinth hatte, darüber lässt das wieder aufgefundene Hochstrassennetz der heroischen Zeit keinen Zweifel. Von den drei durch die Hauptthäler des Gebirges vorgeschriebenen Wegen hatten die Eroberer den strategisch günstigsten, d. h. den mittleren gewählt, der in fast gerader Linie an dem Burgfelsen von Mykenä vorüberführt und einer Streitmacht auch die beiden anderen, nur 5 bzw. 7 Kilometer abliegenden Deboucheen sicherte. Von diesen drei bisher völlig unbekannten Hochstrassen, die sich unter den Mauern von Mykenä vereinigten, sind sehr ausgedehnte Reste gefunden worden. Eine vierte ging von hier nach dem Heräon, gleichfalls aus zahlreichen Spuren erkennbar. Auch die Schwäche der Nordostecke der Burg, welche bei geringer Frontausdehnung an zwei Seiten durch Bergabhänge überragt wird, spricht dafür, dass man einen Angriff vom Gebirge her nicht fürchtete. Aus dem Bedürfniss der Raumgewinnung, sowie aus fortificatorischen Gründen ergab sich die Nothwendigkeit einer unteren Stadtbefestigung, welche indess nur einen Theil der Stadt umfasste. Dagegen gehört zur Vervollständigung der Festungsanlagen eine ganze Reihe detachirter Forts, meist aus polygonalen Quadern erbaute Thürme, welche bogenförmig die ganze zwei Meilen lange Front des Grenzgebirges umspannten und das Missverhältniss schwinden lassen, welches Thukydides zwischen der geringen räumlichen Ausdehnung der Atridenburg und ihrer universalhistorischen Bedeutung fand. — Die Mauern von Mykenä sind wie die von Tiryns ihrer Masse nach aus unbehauenen Blöcken erbaut, dann aber in einer späteren Epoche auf etwa ein Drittel ihres Umfanges theils zur Sicherung gegen Erklettern, theils zum Schmucke mit behauenen Blöcken bekleidet worden. Die detachirten Befestigungen sind fast alle im Stil dieser jüngeren Epoche gebaut. An besonders stark profilirten Stellen hat Mykenä wie Tiryns Doppelmauern mit Längsgalerien in der inneren Mauer, aus welchen die Besatzung auf die äussere niedrigere Mauer treten konnte. Quer durch den Hauptwall liefen bei beiden Ringmauern Ausfallpforten (Poternen), welche bei der geringen Anzahl der Thore und dem Mangel des Festungsgrabens eine Nothwendigkeit waren. Die Stützmauer östlich vom Löwenthor gehört zur ursprünglichen Anlage, so dass die Gräberschachte von vornherein in den Felsen getrieben sein müssen. Der Plattenring aber, der die Ecken der Gräberschachte schneidet, ist jüngeren Datums und hat keine fortificatorische Bedeutung, sondern nur die eines Temenos. Seinetwegen musste die Ringmauer auf der Westseite etwas nach Westen verschoben werden, um einen Rondengang zwischen dieser und der Stützmauer des Plattenringes herzustellen. Die Gräber sind also jünger als die ursprüngliche Anlage der Perseidenburg, aber älter als der Plattenring. Der Atridenpalast ist nicht mit Schliemann in den Gebäuderesten südlich des Plattenringes zu erkennen, sondern auf dem Gipfel der Burg, wo grossartige Fundamentmauern nachweisbar sind. — Herr Mommsen las über die ehemals Hamiltonsche, jetzt Berliner Excerpten-Handschrift n. 458, das Collectaneenbuch des Pietro Donato, der von 1429—1447 den Bischofssitz von Padua inne hatte. Soweit sie aus Schriftstellern entlehnt sind, sind diese Collectaneen ohne wesentliche Bedeutung; im Vordergrunde stehen die Inschriften, unter diesen eine, welche wahrscheinlich nur in dieser Handschrift erhalten ist und die Kunde des Umbaues der Thermen in Reims durch Constantin den Grossen aufbewahrt hat. Weitaus die Mehrzahl der Inschriften gehört nach Rom und Oberitalien und sie stammen zum grössten Theil aus den Sammlungen des Cyriacus von Ancona, stehen aber an Alter und Ursprünglichkeit allen sonst bekannten Excerpten aus denselben voran. Ein Theil derselben, die jetzt siebente Lage des Bandes (ursprünglich ein selbstständiger Quinternio), rührt sogar von Cyriacus' eigner Hand her, wie sich aus der Ueberschrift der Rückseite des ersten Blattes *R. D. Petro episcopo Patavino Kyriacus Anconitanus* und aus

den Schriftzügen ergiebt. Auch auf Blatt 120 der Handschrift hat Cyriacus in die Adversarien seines Freundes — er verkehrte im Hause des Bischofs auf seiner oberitalischen Inschriftenreise im Jahre 1443 — eine Bemerkung über das Digamma eingetragen. Was er dem Bischof von dem Epigramm berichtet, welches Hesiod *apud Heliconem in tripode Musis ipse dicarat* und das Cyriacus *ἐν Θεσσαλονίκᾳ in marmore Atticis consculptum litteris* gelesen haben will, ist ausser der aus Gellius entnommenen Ortsangabe und dem der planudischen Anthologie entlehnten Epigramm alles eigene Erfindung des Schreibers. Auch die eigenhändigen Aufzeichnungen des Cyriacus bieten in der Hauptsache nur Bekanntes; doch machen die eingestreuten Zeichnungen nach antiken Bau- und Kunstwerken, namentlich die am 6. April 1436 aufgenommene Ansicht der Westfront des Parthenon mit den Giebelfiguren, bei aller ihrer Flüchtigkeit und Mangelhaftigkeit davon eine Ausnahme. Denn wenn diese Zeichnungen auch anderswoher schon bekannt waren, so zeigen doch die jetzt wieder entdeckten Originale, in wie hohem Grade ungenau und entstellt die bisher bekannten Copien waren. Somit haben die bis vor wenigen Wochen schlechthin unbekannten Collectaneen des Pietro Donato nicht blos ein hohes culturgeschichtliches Interesse, sondern bieten der Epigraphik wie der Archäologie auch realen Gewinn und der Band der Hamiltonschen Excerpta wird unter den handschriftlichen Schätzen Berlins stets einen hervorragenden Platz behaupten. — Zum Schluss sprach Herr Curtius über die Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia. Winckelmann hatte von einem griechischen Tempelgiebel noch keine Vorstellung, denn erst nach den Entdeckungen von 1811 wurde es möglich, eine ganze Giebelgruppe so vollständig herzustellen, wie der äginetische Westgiebel aus Thorwaldsens Atelier hervorging. Eine neue Epoche auf diesem Gebiet bezeichnet die Aufdeckung von Olympia, welche nicht weniger als drei im Ganzen vollständige Giebelgruppen geliefert hat: die des Megarer-Schatzhauses und die beiden des Zeustempels. Die Wichtigkeit der letzteren beruht darauf, dass sie schon im Alterthum beschriebene Werke namhafter Meister sind, dass sie einer genau zu begrenzenden Zeit und zwar der wichtigsten Entwickelungsperiode griechischer Plastik, der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts, angehören, dass sie bei aller Verwandtschaft des Stils doch die grösste Verschiedenheit untereinander zeigen und dass sie endlich Gegenstand einer öffentlichen Concurrenz gewesen sind. Das Wort *ἀκρωτήρια* auf die Decoration von Giebelspitze und Giebelecken zu beschränken, liegt kein Grund vor; wir sind vielmehr berechtigt, darunter die plastischen Arbeiten im Giebelfelde und auf demselben zu verstehen. Auch ist bei Pausanias noch eine Ueberlieferung zu erkennen, dass der Urheber des Westgiebels den zweiten Preis erhalten habe.

Bonn. Der Verein von Alterthumsfreunden im Rheinlande hatte für seine diesjährige Winckelmannsfeier die Frage in den Vordergrund gestellt, ob die Mainzer Brücke römischen oder karolingischen Ursprungs sei.

Herr Dr. Cathiau, Vorstand der Gewerbeschule in Karlsruhe, gab zunächst eine Uebersicht über die seit einem Jahrhundert im Rheinbette gemachten Funde; es haben allein die seit 1880 in Angriff genommenen Arbeiten zur Entfernung von 11 alten Strompfeilern ein ausserordentlich reiches Material zu Tage gefördert, welches dem Mainzer Museum übergeben worden ist. Da über die Zeit der Erbauung Zeugnisse gänzlich fehlen, verglich der Redner die bisher vorgebrachten Ansichten mit den Fundergebnissen. Sein Resultat war, dass die erste stehende Brücke zu Mainz im letzten Jahrzehnt des ersten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung durch Trajan, der von 92 bis 98 am Rhein, grösstentheils zu Mainz, residirt habe, ausgeführt worden sei. Auf den Pfeilern, beziehungsweise Rostpfählen dieser ersten Brücke mögen dann wiederholt Reconstructionen stattgefunden haben.

Die Existenz einer steinernen Bogenbrücke zu Mainz wurde entschieden in Abrede gestellt. Dagegen spreche die ganze Anlage, insbesondere die Abmessungen der Pfahlroste, sodann der Umstand, dass kein einziges Werkstück aufgefunden ist, welches einem Wölbstein auch nur ähnlich sähe, ferner die geringe Menge von Steinmaterial, dessen Gesammtheit kaum für die Herstellung eines Sechstels der 34 Bogen langen Rheinbrücke hingereicht haben würde. Es sei jedoch nicht ausgeschlossen, dass die schon vor Generationen beseitigten Landpfeilerreste zur Erzielung der richtigen Höhenlage der Holzconstruction über dem höchsten Wasserstande des Rheines mit der dazu erforderlichen Steigung in Steingewölben hergestellt gewesen sei.

Zur Erläuterung seines Vortrages hatte der Redner ein sorgfältig gearbeitetes Modell seiner Reconstruction ausgestellt. Indem er dieselbe mit der

bekannten Lyoner Bleimedaille verglich, deren Echtheit er, gestützt auf die Publication von Fröhner, rückhaltlos anerkennt, zeigte er, wie die Holzbogenbrücke, nach der auf der Trajanssäule dargestellten Donaubrücke zu Turn-Severin, den Eindruck einer Steinbogenbrücke gemacht haben könne, wenn man sie in ähnlicher Weise gegen die Unbill der Witterung mit Brettern verschalt denke, wie dies heute noch bei den zum Theil nach Wiebeking'schem System als Bogensprengwerk, zum Theil in gewöhnlicher Sprengwerkform ausgeführten Holzbrücken in Baiern, Tyrol und der Schweiz der Fall sei.

Herr Dombaumeister Tornow aus Metz sprach hierauf über eine Reiter-Statuette Karls des Grossen, welche sich bis Ende des vorigen Jahrhunderts im Dome zu Metz befunden, dann in den Besitz des bekannten Archäologen Albert Lenoir, schliesslich in den der Stadt Paris gelangte, welche sie dem Museum Cernavalet einverleibt hat. Der Redner führte aus, dass dieses Reiterbild im Dome zu Metz alljährlich am 28. Januar, dem Todestage Karls, auf einem den Lettner krönenden Marmortische, von vier Lichtern umgeben, aufgestellt worden sei. Den Tisch hat der Redner auf einem offenen Thürmchen des Metzer Domes wieder entdeckt.

Auf die historische Kritik der Statuette einzugehen, hatte der Redner Herrn Professor aus'm Weerth gebeten, welcher ausführte, dass so gut wie man kaiserliche Reiterfiguren in Elfenbein geschnitten, ein Aachener Künstler auch, angeregt durch die von Karl dem Grossen von Ravenna nach Aachen gebrachte Reiterstatue Theodorichs, sich an einem kleinen Bronzebilde des Kaisers versucht haben könne. Die Beschreibungen, welche die Zeitgenossen von Karls Erscheinung und Tracht gäben, stimmten mit dem dargestellten Bilde überein; nur in der naturalistischen Bildung des Pferdes lägen Schwierigkeiten, denen man aber durch die Annahme begegnen könne, der Künstler habe ein antikes Vorbild direct copirt. Doch resumirte sich der Redner dahin, dass eine Entscheidung über das Kunstwerk sich nicht nach der im Saale ausgestellten Copie von Barbadienne, sondern lediglich durch Untersuchung des Originals herbeiführen lasse.

Kiel. In Kiel wurde das Winckelmannsfest doppelt begangen: einmal durch einen Vortrag des Herrn Prof. Foerster im akademischen Philologen-Verein über Kaiser Hadrian und die bildenden Künste, sodann durch einen öffentlichen in der Aula der Universität gehaltenen Vortrag des Herrn Prof. Forchhammer über die Religion der alten Athener.

Frankfurt a. M. Am 9. December wurde der Geburtstag Winckelmanns von den Vereinen für Geschichte und Alterthumskunde und für das historische Museum gemeinsam feierlich begangen. Seit einigen Jahren werden die Vorbereitungen abwechselnd von diesen Vereinen getroffen; dieses Jahr lagen dieselben dem Alterthumsverein ob. Den Festvortrag hielt Herr Archivar Dr. Grotefend über das Wappenwesen der Griechen. Die Griechen hatten das Wappen bereits zu grosser Ausbildung gebracht; seine Kenntniss verdanken wir hauptsächlich Ernst Curtius. Der Gebrauch bildlicher Zeichen, um die Beziehung eines Gegenstandes zum Besitzer urkundlich auszudrücken, hängt innig mit dem Gebrauch der Siegel zusammen, der in Griechenland sehr allgemein war und offenbar aus dem Oriente stammt. Die Wappen wurden für die der Religion, dem Staate und den Privaten angehörigen Gegenstände angewendet; die Privatwappen finden wir auf den Schilden; Familienwappen der späteren Zeit sind uns an manchen Stellen erhalten. Sie unterscheiden sich von den orientalischen durch ihre Einfachheit; es sind z. B. Götterkopf, Aehre, Taube, Anker, Bogen, Füllhorn, Dreizack, Keule, Leier. Nur hier und da kommen gesuchtere Wappen vor; so wird dem Alcibiades Hochmuth vorgeworfen, weil er sich einen geflügelten Eros zum Wappen nahm.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER
DES
KAISERLICH DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS.

Ordentliche Mitglieder der Centraldirection.

Herr A. Conze, *Vorsitzender der Centraldirection.*
- E. Curtius
- H. Kiepert
- A. Kirchhoff
- Th. Mommsen
- Fr. Krüger
- R. Schöne
- H. Brunn, *in München.*
- R. Kekulé, *in Bonn.*
- A. Michaelis, *in Strassburg.*
- J. Overbeck, *in Leipzig.*

} *Mitglieder der Kgl. Akademie der Wissenschaften* } *in Berlin.*

Auswärtiges Mitglied der Centraldirection.

Herr J. de Witte, *Paris.*

Secretariat von Rom.

Herr W. Henzen, *erster Secretär.*
- W. Helbig, *zweiter Secretär.*

Secretariat von Athen.

Herr U. Koehler, *Secretär.*
- H. G. Lolling.
- W. Doerpfeld, *Architekt.*

Ehrenmitglieder der Centraldirection.

Herr R. Lepsius, *ehemaliger Vorsitzender der Centraldirection.*
- S. Birch, London.
- G. Fiorelli, Rom.
- A. F. Guerra y Orbe, Madrid.
- G. Minervini, Neapel.
- C. Newton, London.
- L. Renier, Paris.
- A. v. Reumont, Burtscheid.
- G. B. de Rossi, Rom.
- L. Stephani, Petersburg.
- Graf G. v. Usedom, Berlin.

Ehrenmitglieder des Instituts.

Seine Kaiserliche Hoheit der Kronprinz des deutschen Reichs und von Preussen.
Herr G. d'Agostino, Campolattaro.
- Fürst M. A. Borghese, Rom.
- Colucci-Pascià, Alexandria.
- March. Durazzo, Genua.
- Graf G. Gozzadini, Bologna.
- R. v. Keudell, Rom.
- F. Krüger, Berlin.

Frau Gräfin E. Lovatelli-Caetani, Rom.
Herr G. de Meester de Ravestein, Mecheln.
- Graf H. von Moltke, Berlin.
- Baron F. von Platner, Rom.
- L. v. Ranke, Berlin.
- Graf S. Stroganoff, Petersburg.
- Fürst A. Torlonia, Rom.

Ordentliche Mitglieder des Instituts.

Herr F. Adler, Berlin.
- A. Allmer, Saint-Vallier (Drôme).
- G. M. Arezzo di Targia, Syrakus.
- I. I. Bachofen, Basel.
- G. Baracco, Rom.
- A. de Barthélemy, Paris.
- O. Benndorf, Wien.
- S. Birch, London.
- I. Blackie, Edinburg.
- E. Le Blant, Rom.
- C. Bötticher, Berlin.
- P. Borgia barone di Cadiddi, Syrakus.
- E. Bormann, Marburg.
- P. Bortolotti, Modena.
- M. Botkine, Petersburg.
- H. Brugsch, Berlin.
- H. Brunn, München.
- L. Bruzza, Rom.
- F. Buecheler, Bonn.
- C. Bursian, München.
- Aless. Castellani, Rom.
- Aug. Castellani, Rom.
- S. Cavallari, Palermo.
- M. Chabouillet, Paris.
- March. B. Chigi, Siena.
- A. Conze, Berlin.
- E. Curtius, Berlin.
- G. Dennis, Smyrna.
- H. Dessau, Berlin.
- W. Dittenberger, Halle.
- C. Dilthey, Göttingen.
- O. Donner, Frankfurt a. M.

Herr H. Dressel, Rom.
- F. von Duhn, Heidelberg.
- E. Egger, Paris.
- R. Engelmann, Berlin.
- Eustratiades, Athen.
- Can. E. Fabiani, Rom.
- F. v. Farenheid, Beynuhnen.
- G. Fiorelli, Rom.
- A. Flasch, Erlangen.
- P. W. Forchhammer, Kiel.
- R. Förster, Kiel.
- P. Foucart, Athen.
- A. W. Franks, London.
- M. Fränkel, Berlin.
- J. Friedlaender, Berlin.
- L. Friedlaender, Königsberg.
- W. Fröhner, Paris.
- A. Furtwängler, Berlin.
- R. Gaedechens, Jena.
- F. Gamurrini, Monte S. Savino.
- R. Garrucci, Rom.
- G. Gatti, Rom.
- H. Grimm, Berlin.
- A. F. Guerra y Orbe, Madrid.
- W. Helbig, Rom.
- v. Heldreich, Athen.
- W. Henzen, Rom.
- F. Hettner, Trier.
- L. Heuzey, Paris.
- H. Heydemann, Halle.
- G. Hirschfeld, Königsberg.
- O. Hirschfeld, Wien.
- A. Holm, Palermo.
- E. Hübner, Berlin.
- C. Humann, Smyrna.

Herr G. Jatta, Ruvo.
- F. Imhoof-Blumer, Winterthur.
- H. Jordan, Königsberg.
- L. Julius, München.
- E. Kastorchis, Athen.
- R. Kekulé, Bonn.
- F. Kenner, Wien.
- A. Kirchhoff, Berlin.
- U. Köhler, Athen.
- G. Körte, Rostock.
- St. Kumanudis, Athen.
- P. Lampros, Athen.
- R. A. Lanciani, Rom.
- A. H. Layard, Constantinopel.
- R. Lepsius, Berlin.
- G. Loeschcke, Dorpat.
- H. G. Lolling, Athen.
- C. Lorentzen, Coburg.
- O. Lueders, Athen.
- Giac. Lumbroso, Rom.
- A. Mau, Rom.
- A. Michaelis, Strassburg.
- L. A. Milani, Florenz.
- A. Milchhoefer, Göttingen.
- G. Minervini, Neapel.
- A. Mommsen, Schleswig.
- Th. Mommsen, Berlin.
- L. Müller, Kopenhagen.
- A. S. Murray, London.
- C. Negri, Hamburg.
- C. Newton, London.
- H. Nissen, Strassburg.
- J. Oppert, Paris.
- J. Overbeck, Leipzig.
- Pantazides, Athen.
- J. H. Parker, Oxford.
- A. Pellegrini, Rom.
- G. Perrot, Paris.
- P. Pervanoglu, Triest.
- E. Petersen, Prag.
- G. de Petra, Neapel.
- S. Phintiklis, Athen.
- L. Pigorini, Rom.
- E. Pinder, Cassel.
- G. Ponzi, Rom.
- R. St. Poole, London.
- A. Postolacca, Athen.
- A. Prachof, Petersburg.
- F. v. Pulszky, Pest.
- A. Rizos Rangabé, Berlin.
- A. Reifferscheid, Breslau.
- E. Renan, Paris.
- L. Renier, Paris.
- A. v. Reumont, Burtscheid.
- A. Rhusopulos, Athen.
- H. v. Rohden, Hagenau.
- C. Robert, Berlin.
- P. Rosa, Rom.
- G. Romanos, Corfu.
- G. B. de Rossi, Rom.
- M. St. de Rossi, Rom.
- E. de Ruggiero, Rom.
- M. Ruggiero, Neapel.
- E. v. Sacken, Wien.
- A. Salinas, Palermo.
- A. v. Sallet, Berlin.
- G. Scharf, London.

Herr J. Schmidt, Athen.
- J. Schmidt, Halle.
- L. Schmidt, Marburg.
- R. Schöne, Berlin.
- J. Schubring, Lübeck.
- Fürst A. Sibirsky, Petersburg.
- L. Stephani, Petersburg.
- E. Stevenson, Rom.
- C. Tissot, London.
- L. Torelli, Rom.
- G. Treu, Dresden.
- L. Urlichs, Würzburg.
- H. Usener, Bonn.
- L. Ussing, Kopenhagen.
- C. L. Visconti, Rom.
- Graf M. de Vogüé, Paris.
- W. H. Waddington, Paris.
- E. Wagner, Karlsruhe.
- R. Weil, Berlin.
- C. Wescher, Paris.
- F. Wieseler, Göttingen.
- Zachariae von Lingenthal, Gross-Kmehlen.
- C. Zangemeister, Heidelberg.
- I. Zobel de Zangroniz, Madrid.

Correspondirende Mitglieder des Instituts.

1. In Italien.

Rom: Herr Raff. Ambrosi.
- F. Barnabei.
- Cerrutti.
- C. Descemet.
- D. Farabulini.
- A. Guglielmotti.
- Ch. Hülsen.
- V. Jernstedt.
- C. Lange.
- G. Lignana.
- F. Martinetti.
- O. Marucchi.
- L. Nardoni.
- P. Narducci.
- S. Pieralisi.
- L. Saulini.
- E. Schwartz.
- C. Simelli.
- C. Stornaiuolo.
- G. Tomassetti.
- L. Tongiorgi.
- V. de Vit.
- N. Wendt.

Adria: - F. A. Bocchi.
Agnone: - F. S. Cremonese.
Amalfi: - M. Camera.
Anagni: - Petriconi.
Ancona: - C. Ciavarini.
Appignano: - Graf E. Tamboroni-Armaroli.
Aquila: - R. Cavarocchi.
- G. Ricci.

Arce: - F. Grossi.
Assisi: - A. Cristofani.
Arezzo: - A. Fabbroni.
Ascoli Piceno: Herr G. Gabrielli.
- G. Paci.

Ascoli Satriano: - P. Conte.
Asti: - E. E. Maggiora Vergana.
Avezzano: - O. Mattei.
Bagnacavallo: - Can. Balduzzi.
Bari: - A. Loehrl.
- G. Milella.

Benevent: - A. Mancini.
- S. Sorda.
- V. Colle de Vita.

Bergamo: - G. Mantovani.
Bettona: - Bianconi.
Bevagna: - E. Mattioli.
Bojano: - B. Chiovitti.
Bologna: - E. Brizio.
- L. Frati.
- A. Zannoni.

Brescia: - P. da Ponte.
Brindisi: - G. Tarantini.
Bucino: - P. Bosco.
Cagliari: - R. Chessa.
- V. Crespi.
- F. Nissardi.

Caiazzo: - G. Faraone.
Caltanisetta: - L. Mauceri.
Capua: - G. Jannelli.
Casale: - G. Canna.
Cassino: - F. Ponari.
Catania: - C. Sciuto-Patti.
Catanzaro: - Grimaldi.
Chianciano: - G. Bartoli-Avveduti.
Chiusi: - Can. G. Brogi.
- P. Bonci-Casuccini.
- Nardi-Dei.

Cividale: - De Orlandis.
Civitacastellana: - St. Fedeli.
Collelongo: - C. Mancini.
Como: - C. Vignati.
Corneto: - L. Dasti.
Cremona: - St. Bissolati.
- F. Robolotti.

Curti: - C. Patturelli.
Eboli: - G. Augelluzzi.
Este: - L. Benvenuti.
- F. Cordenons.
- Gasparini.
- G. Pietrogrande.
- A. Prosdocimi.

Fano: - L. Masetti.
Fermo: - March. Raffaelli.
Ferentino: - A. Giorgi.
Ferrara: - Mons. Antonelli.
Florenz: - O. Bonci-Casuccini.
- D. Comparetti.
- A. Gennarelli.
- Th. Heyse.
- March. C. Strozzi.

Fondi: - G. Sotis.
Fontanarosa (Principato Ultra): - P. Bianchi.
Forlì: - L. Buscaroli.
- A. Santarelli.

Formia:	Herr	A. Rubini.
Fossombrone:	-	A. Vernarecci.
Gallipoli:	-	E. Barba.
Genua:	-	A. Sanguineti.
	-	Santo Varni.
Genzano:	-	F. Jacobini.
Gesualdo (Principato Ultra):	-	F. Catone.
S. Giovanni in Carico:	-	D. Santoro.
Girgenti:	-	G. Picone.
S. Giuliano del Sannio:	-	P. d'Abbate.
Gubbio:	-	U. Baldelli.
	-	Graf Beni.
	-	G. Mazzatinti.
Isola del Liri:	-	G. Nicolucci.
Lecce:	-	Herzog di Castromediano.
Livorno:	-	F. Corazzini.
Lodi:	-	V. Poggi.
Macerata:	-	Graf A. Silveri-Gentiloni.
Macerata Feltria:	-	March. G. Antimi-Clari.
Mailand:	-	A. d'Ancona.
	-	B. Biondelli.
	-	A. Brambilla.
	-	Seveso.
Mantua:	-	W. Braghirolli.
	-	A. Mainardi.
	-	A. Portioli.
S. Marcellino:	-	L. de Paola.
Marsala:	-	S. Struppo.
Marsico nuovo:	-	E. Rossi.
Mileto:	-	LombardoComite.
Mirabella:	-	V. Ferri.
Modena:	-	A. Crespellani.
	-	F. Coppi.
Montalcino:	-	G. Santi.
Montelione (Calabria):	-	March. Sitizzano
Monterino di Bisaccia:	-	G. Caraba.
Monteroduni bei *Isernia:*	-	F. Scioli.
Monte S. Giuliano:	-	G. Castronovo.
Muro:	-	L. Maggiuli.
Narni:	-	March. G. Eroli.
Neapel:	-	A. Bourguignon.
	-	Fürst Colonna-Stigliano.
	-	Baron C. Minieri-Ricci.
	-	G. Novi.
	-	R. Smith.
	-	A. Sogliano.
	-	M. Spinelli, Fürst von Scalea.
	-	G. Zigarelli.
Nereto (prov. di Teramo):	-	D. Guidobaldi de' baroni di S. Egidio.
Nidastore:	-	A. Monti.
Nocera (Umbria):	-	Can. R. Carnevali.
Novara:	-	Stef. Grosso.
Oneglia:	Herr	D. Pareto.
Orvieto:	-	Graf A. Cozza.
	-	Graf E. Faina.
	-	Can. F. Lazzarini.
	-	R. Mancini.
Osimo:	-	G. Cecconi.
	-	I. Montanari.
Padua:	-	E. Ferrai.
Palazzuolo:	-	G. Italia Nicastro.
Palma:	-	Lombardi.
Parma:	-	G. Mariotti.
Penne:	-	Felzani.
Perugia:		G. Bellucci.
	-	G. Calderoni.
	-	L. Carattoli.
	-	P. Montecchini.
	-	A. Rossi.
	-	Graf G. B. Rossi-Scotti.
Pesaro:	-	March. C. Antaldi.
Pescolamazza:	-	G. D. Orlando.
Piansano:	-	G. Bracchetti.
Piedimonte d'Alife:	-	G. Egg.
	-	M. Visco.
Pisa:	-	P. Paganini.
Portogruaro:	-	D. Bertolini.
Ravenna:	-	S. Busmanti.
	-	F. Lanciani.
	-	G. Martinetti-Cardoni.
Recanati:	-	Graf A. Mazzagalli.
Reggio (Cal.):	-	D. Vitrioli.
Reggio (Emil.:	-	G. Chierici.
Rignano:	-	G. Morelli.
Salerno:	-	G. Pecori.
S. Salvatore:	-	Pacelli.
Sangiorgio a Liri:	-	G. Lucciola.
Sanseverino:	-	Graf S. Servanzi-Collio.
Saponara:	-	Can. F. P. Caputi.
Sarzana:	-	March. A. Remedi.
Sepino:	-	G. Mucci.
Sestino:	-	Can. L. Rivi.
Sezze:	-	F. Lombardini.
	-	G. Porri.
Spoleto:	-	G. Sordini.
Sulmona:	-	A. de Nino.
Syrakus:	-	E. di Natale.
	-	S. Politi.
Terracina:	-	Graf A. Antonelli.
Todi:	-	Graf L. Leoni.
	-	G. Pierozzi.
Tolfa:	-	Valeriani.
Trapani:	-	Graf G. Hernandez di Carrera.
Trevico (Principato Ultra:	-	Can. A. Calabrese.
Treviso:	-	F. Lanza.
Turin:	-	A. Fabretti.
	-	E. Ferrero.
Turin:	Herr	G. Müller.
	-	V. Promis.
	-	O. Silvestri.
Urbino:	-	Graf P. Gherardi.
Urbisaglia:	-	F. S. Palazzetti.
Venafro:	-	Can. S. Vitali.
	-	F. Lucenteforte.
Venedig:	-	A. Bertoldi.
	-	T. Luciani.
Venosa:	-	G. Lioy.
Ventimiglia:	-	G. Rossi.
Viterbo:	-	G. Bazzichelli.
	-	B. Falcioni.
Volterra:	-	A. Cinci.
	-	Cav. Maffei.

2. In Griechenland.

Artake:	Herr	Limnios.
Athen:	-	M. Deffner.
	-	K. Dimitriadis.
	-	M. Dimitsas.
	-	K. Kaftanzoglu.
	-	Karapanos.
	-	P. Kavadias.
	-	D. Kokidis.
	-	S. Lampros.
	-	Latischeff.
	-	K. Mylonas.
	-	E. Oberg.
	-	O. Puchstein.
	-	H. Schliemann.
	-	P. Stamatakis.
Chalkis:	-	A. Matsas.
Missolunghi:	-	W. E. Colnaghi.
Syra:	-	A. Blastos.
Thera (Santorino):	-	G. de Cigalla.
Tripolizza:	-	N. Stephanopulos.
Vitolio:	-	A. Dimitriadis.
Volo:	-	N. Georgiadis.

3. In Deutschland.

Berlin:	Herr	R. Bohn.
	-	R. Borrmann.
	-	J. Kaupert.
	-	B. König.
	-	W. Koner.
	-	F. Piper.
	-	H. Röhl.
	-	L. Stern.
	-	A. Trendelenburg.
	-	A. Wolff.
Bonn:	-	C. Justi.
	-	E. Lübbert.
	-	A. Schaefer.
Breslau:	-	M. Hertz.
	-	A. Rossbach.
Carlsruhe:	-	Hochstaetter.
	-	H. Luckenbach.
Cassel:	-	L. S. Ruhl.
Colberg:	-	E. Maass.
Deutz:	-	Wolf.
Dresden:	-	Graf Bludoff.

Dresden: Herr F. Hultsch.
- C. Woermann.

Düsseldorf: - J. Schneider.
Elberfeld: - C. Bardt.
Frankfurt a. M.: - J. Becker.
- F. Thiersch.

Gebweiler: - G. Schlumberger.
Giessen: - A. Philippi.
Glückstadt: - D. Detlefsen.
Göttingen: - A. Wilmanns.
Greifswald: - A. Kiessling.
- A. Preuner.
- U. v. Wilamowitz-Moellendorff.

Halle: - O. Frick.
- R. Gosche.
- G. Kramer.
- H. Keil.

Hamburg: - C. Curtius.
Hannover: - H. Kestner.
Heidelberg: - C. Wachsmuth.
Hildesheim: - v. Werlhoff.
Jena: - H. Gelzer.
Kloppenburg: - G. v. Alten.
Leipzig: - G. Ebers.
- M. Zurstrassen.

Mainz: - L. Lindenschmit.
- F. Schneider.
- F. Umpfenbach.
- Wittmann.

Marburg: - L. v. Sybel.
München: - W. Christ.
- W. Meyer.
- F. Reber.

Nürnberg: - R. Bergau.
Oldenburg: - H. Stein.
Potsdam: - R. Schillbach.
- L. Wiese.

Quedlinburg: - R. Merkel.
Rostock: - G. Kaibel.
Schwerin: - F. Schlie.
Strassburg: - I. Dümichen.
- R. Schoell.
- W. Studemund.

Stuttgart: - W. Lübke.
- E. Paulus.

Trier: - C. G. Schmidt.
- Schneemann.

Tübingen: - E. Herzog.
- L. Schwabe.

Wiesbaden: - v. Cohausen.

4. In Belgien.

Gent: Herr A. Wagener.
Lüttich: - H. Schuermans.

5. In Dänemark.

Kopenhagen: Herr C. Hansen.
- Worsaae.

6. In England.

London: Herr J. W. Donaldson.
- I. Evans.

London: Herr R. Fergusson.
- C. D. E. Fortnum.
- P. Gardner.
- B. V. Head.
- Lord R. Houghton.
- W. Watkiss Lloyd.
- E. Oldfield.
- P. Le Page Renouf.
- F. C. Penrose.
- H. Rawlinson.
- L. Schmitz.
- C. Roach Smith.
- T. Spratt.
- W. S. W. Vaux.

Cambridge: - Churchill Babington.
- S. Colvin.
- S. S. Lewis.

Chesters: - J. Clayton.
Edinburg: - W. C. Trevelyan.
Fenny Compton: - Hicks.
Landulph: - Fr. V. I. Arundell.
Lincoln: - Rev. C. Wordsworth.

Manchester: - Rev. T. P. Lee.
Newcastle-upon-Tyne: - J. Collingwood-Bruce.

Oxford: - J. Wordsworth.
South-Shields: - R. Blair.
Swanscombe: - G. C. Renouard.
Torquay: - E. Lee.
Wrington Rectory, Wells: - H. M. Scarth.
York: - J. Raine.

7. In Frankreich.

Paris: Herr De Bacq.
- Carpentin.
- H. Daumet.
- V. Baltard.
- E. Desjardins.
- E. Guillaume.
- F. Lenormant.
- Mantellier.
- Morey.
- E. Piot.
- F. Ravaisson-Mollien.
- Ch. Robert.
- A. Schöne.
- Graf Tyszkiewicz.
- A. Héron de Villefosse.

Arles: - H. Clair.
Autun: - Desplaces de Martigny.
Embrun: - J. Roman.
St. Germain: - Claude Rossignol.
Marzy: - F. Bompois.
Montélimar: - Fl. Valentin.
Nancy: - P. Decharme.
Nancy: Herr Th. Homolle.
Nizza: - F. Brun.
- M. A. Carlone.

Sens: - F. Lallier.
Vence: - E. Blanc.

8. In Holland.

Haag: Herr I. Rutgers.
Amsterdam: - J. P. Six.
Herzogenbusch: - C. B. Hermanns.
Rotterdam: - U. Boissevain.

9. In Oesterreich.

Wien: Herr W. Klein.
- C. v. Lützow.
- E. Reinisch.
- H. Swoboda.

Agram: - S. Ljubić.
- P. Matkovic'.
- F. Rac'ki.
- Sablyar.

Carlstadt: - G. Reiter.
Deva: - Ad. Varadi v. Kemend.
Klausenburg: - H. Finaly.
Mitrovic': - Z. I. Gruic'.
Budapest: - I. Hampel.
- A. v. Kubinyi.
- G. Paur.
- F. Romer.
- C. v. Torma.

Ragusa: - Kasnacic'.
Sajo Udvarhely: - A. Bardocz.
Spalato: - G. Alacevic'.
- F. Bratanic'.
- M. Glavinic'.

Trient: - G. B. Zanella.
Triest: - C. Gregorutti.
Zara: - G. Boglic'.

10. In Portugal.

Lissabon: Herr S. P. M. Estacio da Veiga.
Braga: - J. J. de Silva Pereira Caldas.
Guimarẽs: - F. Martins Sarmento.
Oporto: - J. de Vasconcellos.

11. Rumänien.

Bukarest: Herr I. A. Odobescu.

12. Russland.

Petersburg: Herr G. Kieseritzky.
- B. v. Köhne.
- M. Kutorga.
- C. Lugebil.
- Pomialowsky.
- T. Struve.
- T. Zielinsky.

Helsingfors: - Gylden.

Moskau: Herr Buslaieff.
- C. Görtz.
- P. Leontieff.
- Graf Al. Ouvaroff.

Odessa: - N. Kondakoff.

13. Schweden.

Stockholm: Herr O. Montelius.

14. Schweiz.

Avenches: Herr A. Caspari.
Basel: - J. J. Bernoulli.
Zürich: - H. Blümner.

15. Spanien.

Madrid: Herr R. P. Fidel Fita.
- P. de Gayangos.
- M. Oliver Hurtado.

Madrid: Herr I. F. Riaño.
- E. Saavedra.

Barcelona: - Alvaro Campanér y Fuertes.
- Manuel de Bofarul y Sartorio.

Cadiz: - M. Ruiz Llull.
Cangas de Onis: - R. Frascinelli.
Elche: - A. Ibarra y Manzoni.
Gerona: - C. Pujol y Camps.
Granada: - M. de Gongora.
Leon: - D. de los Rios.
Malaga: - R. Berlanga.
- G. Loring.

Medina Sidonia: - M. Pardo de Figueroa.
Pamplona: - I. Oliver Hurtado.
Tarragona: - B. Hernandez y Sanahuya.
Valencia: - V. Boix.

16. Vereinigte Staaten von Nord-Amerika.

Meadville: Herr G. F. Comfort.
New-York: - R. K. Haight.

17. Türkei.

Constantinopel: Herr A. Mordtmann.
- J. H. Mordtmann.
- G. Schroeder.

Cairo: - M. Kabis.
Chios: - Gurias.
- A. Papadopulos.

Famagusta (Cypern): - M. Ohnefalsch-Richter.
Larnaka (Cypern): - Cerrutti.
Smyrna: - Ivanoff.
- Papadopulos Kerameus.
- W. M. Ramsay.

REGISTER

VON

R. KLETTE.

Br. = Bronze. *G.* = Gemme. *R.* = Relief. *T.* = Terracotte. *V.* = Vase.

I.

Achilleus, Schild des A. bei Homer 398; — u. Kyknos 20; — u. Troilos *V.* 275.
Actium, archaische Statue aus — in Paris 52 56.
Adalia, Terracotten aus — in Berlin 276.
Adoranten auf Grabreliefs 302 304 305 Anm. 15.
Aedilen, Wegeaufsicht in der Campagna 396.
Aegina, Giebelsculpturen des Athenatempels 26. 343; Schüssel aus — in Berlin 197 ff. Taf. 9. 10.
Aegyptisch stilisirter Kopf an e. Lekythos aus Kreta (Berlin) 277.
Agone in Delos 328.
Aias u. Kassandra *TR.* i. Berl. Mus. 160 Taf. 8.
Akroterien 404, *fastigia templorum* (Plin.) 345 Anm. 50; — aus Olympia und Sparta 341; an Grabstelen und Tempeln 343; römische 345 f.; erhaltene — Basen 343.
Alabaster-Salbgefässe aus Kameiros (Berlin) 276.
Alarich in Griechenland 130, in Olympia 118.
Alexander d. Gr., Statue i. Philippeion zu Olympia 69.
Alkamenes 362. 364 Anm. 99.
Alpheios im olymp. Ostgiebel 243. 243.
Alyzia Herakles *R.* aus — 255.
Amathus Marmorkopf, Bronzen, Terracotten in London 169. 170.
Amazonen Parthenonmetopen 384 Anm. 17; *Rs.* in Patras 59 ff. 165.
Angelion *K.* s. Tektaios.
Aphrodite, syrische in Delos 335 Anm. 32; Thongefässe aus Ialysos (Berlin) 275; Sandale anlegend *G.* in London 282; Kopf, Klappspiegel in Berlin 281.
Apollo Cultus in Delos 323; Ἰητρός 387; Cultbild des Tektaios u. Angelion in Delos 331, auf athen. Münzen 332; Cultbild auf e. Wandgem. 58; Weihgeschenk d. Söhne des Charopinos in Delphi 386; sog. von Orchomenos Tenea Thera 51 f. 57; 276; 323; 386; auf dem Omphalos 71; Strangford'scher 55; Coloss der Naxier in Delos 328; im olymp. Westgiebel 84; vaticanischer u. Stroganoff'sche Bronze 247 ff.; aus d. Stoa des pergamen. Altars 364 Anm. 100; am Parthenonfries 378; in d. pergam. Gigantomachie 251 Anm. 11. 12; Bronzegeräth in Berlin 281; Colossalkopf aus Delos 365; Steinhäuser'scher Kopf 253 Anm. 16; Kopf auf Münzen 252; — u. Eroten 331 Anm. 18.
Archangelos, *V* aus — in Berlin 275.
Archermos' Nike 178 324 326.
Arethusa im olymp. Ostgiebel 224. 243.
Argos, Cult der Dioskuren 383; Bronzerad aus A. i. Brit. Mus. 170. 383. 385 Anm. 2.
Arkadien weibl. Sitzfigur (ΑCΕΜΟ) 390 Anm. 7.
Arkesilaos' Venus Genitrix 174.

Artemis, Heiligthum in Pleiai 148; archaische Statuen in Delos 323. 326; in Versailles 254; in d. pergam. Gigantomachie 254 Anm. 19; *R.* in Gythion 145f. Taf. 6, 1; *T.* aus Thisbe (Berlin) 147; — u. Orion 349.
Asklepios auf ‚Todtenmahlreliefs' 301. 390 Anm. 7; ἀρχηγέτης 390 Anm. 7; — u. Hygieia 301 309 Anm. 7.
ἀσπίς = φιάλη 185.
Atalante, *Vn.* u. *Tn.* aus — i. Berl. Mus. 278 279.
Athen, Knabenstatue von d. Akropolis 70f., *Vn.* im Berl. Mus. 277 278.
Athena, ohne Waffen 202, vgl. Taf. 9; mit Krähe *Br.* 173; im Westgiebel d. Parthenon 373. 382 Taf. 16; *Br.* aus Portici 27ff. Taf. 2; aus d. Stoa des pergam. Altars 364 Anm. 100; Polias 160. 162; Parthenos 32. 35; Statuette im Varvakion 29. 78. 80; in Madrid 177; *T.* im Brit. Mus. 284; Schildreliefs 360 Anm. 91; — Kopf *T.* im Berl. Mus. 266 — u. Hephaistos die Pandora formend *V.* in London 281.
Atridenpalast in Mykenae 402.
Attalos, Weihgeschenke des — 166.
Attika, *Vn.* aus Alopeke (Berlin) 278.

Bacchantin, Statuette im Louvre 78.
Bamboula (Cypern), Sculpturen i. Brit. Mus. aus — 169.
Bart 292. 307.
Basis, profilirte aus Olympia 192; halbkreisförmig 70; sichelförmig 351 Taf. 15; mit Thieren 358; bronzene mit Inschrift im Berl. Mus. 383f.; Akroterienbasen 343.
Bauchgurt 329f.
Beamtenkataloge aus Olympia 110. 395.
Beinschienen 26.
Berlin, Erwerbungen des Museums i. J. 1881, 77271ff. — *Marmor:* Prometheus und Herakles Gruppe aus Pergamon 178; Gladiatorenreliefs aus Ephesos 147f. Taf. 6, 2. 3. — *Vasen:* Schüssel aus Aegina 197ff. Taf. 9. 10; Fragmente des Euphronios 37ff. Taf. 3; Lutrophoros aus Sunion 131ff. 269 Taf. 5; Lutrophoros Sabouroff 141; athenisches Frauenleben 151ff. Taf. 7, Parisurtheil 209f. Taf. 11. — 213. *Terracotten:* aus Palmyra 83 271, Athena-Kopf 266; sitzende Frau (Hekate) 265; Eos u. Kephalos Akroterion aus Curti 353f.; Akroterion aus Cervetri 351 Taf. 15; Paedagog mit Zöglingen, Asyl der Athena 157f. Taf. 8. — *Bronzen:* Krieger aus Dodona 23ff. Taf. 1; Doppelherme aus Pompeji 280; Klappspiegel aus Korinth (Aphrodite) 281; Helme 25; Basis mit Inschrift 383f. — *Gold*reliefs aus Korinth 200. — Hamilton'sche *Handschriften*-Sammlung 370ff. Taf. 16 vgl. 402.
Blei-Gewicht aus Catania im Brit. Mus. 282; Inschriftplatte im Brit. Mus. 284, aus Kameiros im Berl. Mus. 276, mit Verwünschungen aus Karthago 178; Barren mit Stempel aus Sardinien im Berl. Mus. 282.
Blume, Attribut 327.
Boeotien, archaische Kunstwerke aus — 56, Heroencultus 323 Anm. 3.
Bonn, Terracotten aus Tarent 285ff. Taf. 13. 14.
Boreas u. Oreithyia, Akroteriengruppe aus Delos 336 348f. 357; *Br. R.* aus Kalymnos 348.
Brücke, römische, in Mainz 404; in Turn-Severin 405.
Brygos, *V.* mit Iliupersis 44.
Butades 345.

Cambridge, Schale des Kachrylion in — 393.
canaliclanius 174.
Capua, *Vn.* aus — in Berlin 278.
caput Africae, Gebäude in Rom 397f.
Carrey'sche Zeichnung des Parthenon 373. 375, vgl. Anm. 9. 376 Anm. 11.
Chalkidische Vasen. Kampfscene i. Berl. Mus. 274; Helme mit zweiseitigem Kamm 311 Anm. 29 vgl. 312.
Chariten in Delos 327.
Charopinos, Weihgeschenk der Söhne des — in Delphi 386.
Chianciano, Fragmente e. bronzenen Biga aus 171.
Composition, friesartige u. metopenartige — der decorativen Kunst 200.
Constantin d. Gr., Umbau der Thermen in Reims 402.
Curti, Caricatur *T.* aus — im Berl. Mus. 280; Eos u. Kephalos *T.* aus — im Berl. Mus. 353f.
Cyriacus von Ancona, *Epigrammata* 367 370. 380 Anm. 15; Zeichnung des Parthenon 367ff. vgl. 402 Taf. 16; copirt von Sangallo 381f.

Dachconstruction 82.
Daedaliden 55f. 58. 323.
Damagetos-Inschrift aus Olympia 75. 113. 117.
Damophilus u. Gorgasus, Künstler 346.
Δηλιάδες 327.
Delos, athenische Herrschaft 363; Apollo- u. Artemiscultus 323, syrische Aphrodite 335 Anm. 32; Agone 328: Letoon 356; archaische Sculpturen 321; Apolloncoloss der Naxier 328; Werke freien Stils 365f.; Akroteriengruppen des Apollotempels 335ff. vgl. 176.; mykenische *Vn.* 333.
Delphi, Weihgeschenk der Söhne des Charopinos 386.
Demeter, *T.* aus Tanagra i. Brit. Mus. 282.
Dermys u. Kitylos, Stele in Tanagra 56.
Diogenes, Künstler e. Heraklesstatuette aus Kouyunjik (London) 281.
Dionysios u. Timarchides, Künstler e. Statue in Delos 366.
Dionysos, Statue aus d. Villa Hadrians 173; — u. Ariadne (?) *V.* 275.
Dioskuren in Argos 383f.
Dipoinos u. Skyllis 55.
Dodona, Kriegerstatuette *Br.* aus — im Berl. Mus. 23ff. Taf. 1.
Doloneia, Vasenfragmente des Euphronios i. Paris 47ff.
Donaubrücke in Turn-Severin 405.
Dornauszieher, in London 169; *Br.* in Paris 79.
Dreifüsse, bronzene aus Delos u. Olympia 333.
Duris, *Vn.* aus Vulci im Berl. Mus. 278; *V.* in Paris 17f.

Eos u. Kephalos, Typus der altionischen Kunst 349f.; Akroteriengruppe aus Delos 335. 349. 357, auf der Stoa Basileios 354; *T.* aus Cervetri (Berlin) 351f. Taf. 15; *T.* aus Curti (Berlin) 353f.
Erechtheion, bauliche Einrichtung 175.
Eros auf e. Todtenmahlrelief 308 Anm. 21; Eroten u. Apollo 331 Anm. 18.
Eumeniden 204; Idol aus Olympia 204 Anm. 8.
εὐῶπις als Beiwort 8. 11.
Euphronios, Vasenfragmente (Iliupersis) in Berlin 37ff. Taf. 3; (Doloneia) in Paris 47ff.
Eurydike, Statue im Philippeion zu Olympia 69.

Feigencultur 84.
Florenz, Pyrrhoskopf 80; Inschriftsteine aus Ostia 171.
Françoisvase 205. 208.
frumentarii 172.

Galerien von Tiryns u. Mykenae 402.
Gallier, Weihgeschenke des Attalos; sterbender — im Capitol 163f.
Gelagerter Mann, mit Schale, Terracottentypus 287f. 307. 314, mit Sai-

teninstrument 289 Anm. 2; mit Frau u. Kind gruppirt 294f. 308; ohne Kind 296 vgl. 307 Anm. 20; gelagerte Frau *TR.* aus Tarent 307 Anm. 18. 318. 319 Anm. 32.
Germa, Münzen mit Herakles 259.
Germanen in Griechenland 128f.
Gigantomachie, pergamenische: Apollo 251 Anm. 11. 12; Artemis 254 Anm. 19; — u. die Laokoongruppe 79.
Gjölbaschi (Lykien), Heroon in — 368.
Gladiatorenreliefs im Berl. Mus. 147f. Taf. 6, 2. 3.
Glaukos, Wandgem. aus Herculaneum (London) 281.
Glykon, Herakles Farnese 255 263.
Goldschmuck aus e. Grabe am Golf von Elaia 173, -reliefs aus Korinth im Berl. Mus. 200.
Grabstele mit Palmettenkrönung 343; — mit figürlichen Akroterien 344; — aus Trachones 344; -statuen 57; -säule mit Inschrift 325 Anm. 5; Gräber der Burg von Mykenae 402.
Granatapfel bei Terracottafiguren aus Tarent 316. 320.
Greif des Apollo 332.
Greis im olymp. Ostgiebel 233.

Hades *χλιτώνιος* 304; Heros? 304
Hagios Sideros, Terracotten aus — im Berl. Mus. 275.
Handreichung 143f.
Harpyien, bei Schriftstellern 203f.; *V.* aus Aegina (Berlin) 202f. Taf. 9. 10. -monument von Xanthos 204.
Hekate, *T.* im Berl. Mus. 265.
Helioskopf auf e. Theatermarke im Brit. Mus. 283.
Helm, *T.* aus Tarent 312; bronzene Helme im Berl. Mus. 25; bronzener — mit Inschrift aus Olympia 393 Anm. 1; mit zweiseitigem Kamm *Tn.* u. chalkid. *Vn.* 310. 311 Anm. 29 vgl. 312; — mit Vogelkopf *R.* 150 Taf. 6, 3; Schlange auf dem Helm der Athena 33.
Hera, Herakles säugend, Spiegel aus Vulci i. Berl. Mus. 173.
Herakles, Statuette d. Künstlers Diogenes im Brit. Mus. 281; *R.* aus Alyzia 255; - Farnese, Replik aus einer Gruppe in Pergamon 255ff. — und Telephos *R.* aus Pergamon 261; Münzen von Germa 259; von Pergamon 260, Medaillon d. Antoninus Pius 260 Anm. 14 264; herculan. Wandgem. 257 — u. Prometheus Gruppe aus Pergamon 178.
Herder, Verhältniss zu Winckelmann 400.
Hermes, *G.* im Brit. Mus. 282; Psychopompos *G.* im Brit. Mus. 284; beim Perseusabenteuer *V.* 202 Taf. 9; —? auf e. Grabrelief im Brit. Mus. 169; — des Praxiteles 366.
Heroencultus 301. 304. 306. 307. 310; in Boeotien 389; Beinamen heroisirter Verstorbener 388; Heros Archegetes 390 Anm 7; Hades 304; Eukolos 302 Anm. 10. 389 vgl. Anm. 7, *Ἡρῷος* 387; Reiter *T.* aus Tarent 312f.; Heroon in Gjölbaschi 368.
Hieron, Entführung der Helena, *V.* des — im Berl. Mus., des — u. Makron in Paris 1ff.
Hippodameia im olymp. Ostgiebel 226.
Hochzeitsvase (Lutrophoros) aus Sunion i. Berl. Mus. 131. 269. Taf. 5; der Samml. Sabouroff 136 Anm. 5, 141, aus Pikrodaphni 135. 142f.; im Varvakion 136 Anm. 5.
Homer, Schild des Achilleus 398f.
Horen in Delos 327.
Hund bei d. Entführung des Kephalos, Akroteriongruppe aus Delos 338. 355. 358.
Hygieia, s. Asklepios.

Ialysos, *Vn.* u. *Tn.* aus — im Berl. Mus. 275. 276.
Ikariosrelief im Louvre 78.
Ilissos im Westgiebel des Parthenon 375 Taf. 16.
Iliupersis, *V.* des Euphronios im Berl. Mus. 37ff. Taf. 3; des Brygos 44f.; Vivenziovase 44f.
Ionische Plastik 363. 364; Wandmalerei 360. 368.
Isis (?), Siegelring aus Palaestina im Berl. Mus. 282.

Kachrylion, Schale aus Cambridge 393.
Kalavryta, archaische Bronzefigur im Berl. Mus. 280; Bronzeinschr., Weihung an Artemis 393.
καλλίβαντες 153.
Kallirroe im Westgiebel des Parthenon 375f. Taf. 16.
Kameiros, *Vn.* aus — im Berl. Mus. 275.
Kampfscenen, Friesreliefs aus Delos 365.
Kantharosmänner, spartan. Reliefs 302 Anm. 9. 305. 308.
Karl d. Gr., Reiterstatuette aus Metz in Paris 405.
Karthago, Bleitafel mit Verwünschungen 178.
Kassandra u. Aias, *TR.* im Berl. Mus. 160 Taf. 9.
Kephisos im Westgiebel des Parthenon 374 Taf. 16.
Killas im olymp. Ostgiebel 240. 243.
Kladeos im olymp. Ostgiebel 224. 375.
Knabenstatue von d. Akropolis 70f.
Kopfschmuck an Terracottafiguren aus Tarent 289. 290. 291. 297. 300. 308.
Korinth, Strassen nach Mykenae 401.
Kränze auf Gladiatorenreliefs 149 Taf. 6, 3.
Krieger, *Br.* aus Dodona im Berl. Mus. 23ff. Taf. 1; *Tn.* aus Tanagra 268 Anm. 2, aus Tarent 311; Skarabaeus Athen im Berl. Mus. 281; todter — *T.* aus Pergamon im Berl. Mus. 280.
Kyknos u. Achilleus 20.

Lampenschirm (?), Thongeräth aus Smyrna im Berl. Mus. 278.
Lanzenspitze, mit Weihinschrift in Paris 387; Votive aus Delos 333.
Laokoongruppe u. die pergamen. Gigantomachie 79.
Lebadea, Bauinschrift vom Zeustempel 81.
Letoon in Delos 356.
Leukippidenraub am Nereidenmonument 347, vgl. Anm. 52; Sarkophag in Florenz 144.
Lindos, *Vn.* aus — im Berl. Mus. 275.
London, Erwerbungen des British Museum i. J. 1880, 1881 S. 169. 281f.; archaische Jünglingsstatue aus Boeotien 51ff. Taf. 4. Bronzerad aus Argos 170. 383. 385 Anm. 2.
Löwen als Eckatroterien 342; am Nereidenmonument 347. 359; aus Delos 365.
Lutrophoros, Vasenform 136f. 143, vgl. Hochzeitsvase.
Lysippos, Herakles-Darstellungen 255.

Madrid, Athena Parthenos, Marmorstatuette in — 177.
Mainz, römische Brücke 404.
Megara (Sicilien), archaisches *R.* mit laufender Figur aus — in Syrakus 325.
Meilenstein, ältester aus republ. Zeit 396.
Melische Thonreliefs 350 359.
Menelaos u. Helena 13f. 16.
Metellus Macedonicus, Statue in Olympia 74.
Metopen, des Parthenon 378f. 383. 384 Anm. 17; des Zeustempels in Olympia 31. 220 Anm. 3; -artige Composition in der decorativen Kunst 200.
Metz, Reiterstatuette Karls d. Gr. aus — in Paris 405.
Milon aus Kroton, Statue in Olympia 89.

Musen, V. aus Alopeke im Berl. Mus. 278.
Mykenae, Befestigungen 400 f.; Gräber auf der Burg 402; Strassen nach Korinth 401; ‚mykenische' Vasen aus Delos 333.
Myrtilos im olymp. Ostgiebel 240.
Neapel, Athena *Br.* aus Portici 27 ff. Taf. 2.

νεχύσια 305.
Nereide im Westgiebel des Parthenon 376. 382 Taf. 16; Friesreliefs aus Delos 365; Nereiden-Monument von Xanthos 247. 358; Zeit 359; malerischer Charakter des Frieses 360. 368.
Nikandre, Statue der Naxierin — in Delos 321 f. 325.
Nike, des Archermos 178. 324. 326; des Paionios 337. 340. 357. 361; bemalte *T.* aus Olympia 325. 341. 352; Akroterion des Zeustempels in Olympia 184 187. 344. 362 Anm. 95; Eckakrokerion aus Delos 341; Torso aus dem Ostgiebel des Parthenon 376 Anm. 11; Fries des Niketempels in Athen 360.

Ofellius, Statue in Delos 365.
Oinomaos im olymp. Ostgiebel 226. 227. 240.
Olympia, Zeustempel: Giebelgruppen 35, Zeit 35. 403, malerischer Charakter 364, Anordnung der Figuren des Ostgiebels 215 ff. Taf. 12; Metopen 31. 220 Anm. 3; Akroterien: Nike 184. 187. 344. 362 Anm. 95, Schild 179 ff.; Schatzhaus der Megarer 178. 219; Südwestbau 121; Hippodameion 112; Leonidaion 112. 121 f. 124; Haus des Nero 76. 121; Statuenbasen im Philippeion 67; *πομπικὴ εἴσοδος* 112; Chronologie der Bauten 116; Ehrenstatuen der Eleer 126 f.; Siegerliste des Pausanias 72 ff.; Damagetosinschrift 75. 113. 117; Beamtenkataloge 110. 395; spätere Verwendung der Inschriftsteine 117 121; Revision der Inschriften 395, Gönner von — 125 f.; Alarich in — 118.
Olympias, Statue im Philippeion 69.
Oreithyiamythos 356.
Orion, von Eos entführt 349; — u. Artemis 349.
Ostia, Inschriftsteine aus — gef. in Pisa u. Florenz 171.

Paedagog mit Zöglingen, *T.* im Berl. Mus. 157 Taf. 8, 1.
Paionios' Nike 337. 340. 357. 361, — Künstler des olymp. Ostgiebels 362 Anm. 95.
Palästina, Siegelring aus — im Berl. Mus. 282.
Palmette als Kopfschmuck 299 vgl. 308.
Palmyra, Terracotten aus — im Berl. Mus. 83. 271.
Pandora, *V.* im Brit. Mus. 281.
Paris, Dornauszieher *Br.* 79; Bacchantin, Statuette 78; Ikariosrelief 78; *V.* des Duris 171 ff.; *V.* des Euphronios (Doloneia) 47 ff.; Reiterstatuette Karls d. Gr. aus Metz 405.
Parisurtheil, Lekythos im Berl. Mus. 209 f. Taf. 11; Alabastron im Berl. Mus. 213.
Parthenon, Akroterien 343; Fragmente in London 169; Zeichnung des Cyriacus von Ancona 367 ff. Taf. 16, vgl. 403, Copie von Sangallo 368. 372 ff. 378 ff. 383; Carrey'sche Zeichnung 373; 375 Anm. 9. 376 Anm. 11.
Patras, Amazonenreliefs in — 59 ff. 165.
Pausanias in Olympia 113 f.; System der Wanderungen 122; über d. olymp. Ostgiebel 217 Anm. 2. 226. 241. 244; olympische Siegerliste 72 ff. 97 ff., schriftliche Quellen 105. 109. 111 f. 115. 120. 125.
Pelops im olymp. Ostgiebel 226 227.
Pelopiden in Argos 401.
peregrini 172.
Pergamon, Gigantomachie: Zeit 366, verwandte Sculpturen 365, Laokoongruppe 79; Stoa des grossen Altars 344. 364 Anm. 100, Schlachtenmonument 369; Todte Krieger, Kämpfergruppe *Tn.* im Berl. Mus. 280; Münze mit Herakles u. Telephos 260.
Perseus, *V.* aus Aegina 200 Taf. 9.
Perseiden in Argos 401.
Pesaro, Säule mit Inschrift 391 f.
Pferd, symbolisch auf Grabreliefs 304 Anm. 13; — des Boreas in der Akroteriengruppe aus Delos 337. 348. 358.
φιάλη = ἀσπίς 185.
Phidias' Athena Parthenos 32. 35, Statuette im Varvakion 29. 78. 80, in Madrid 177, *T.* im Brit. Mus. 284, Schildreliefs 360 Anm. 91; Athena im Westgiebel des Parthenon 373. 382. Taf. 16.
Philipp von Macedonien, Statue im Philippeion 69.
Philon, Skeuothek des — im Piraeeus 177.
Phineus u. die Boreaden, *V.* 199.
Phoenikische Kunstwerke 334. 335 Anm. 33; im Berl. Mus. 271; Silberschalen 399.
Phrygische Mütze in tarentinischen *Tn.* 317 f.
Piraeeus, Skeuothek des Philon 177.
Plastik, rothgemalte Schamhaare 366 Anm. 105; Säulenstütze bei statuarischen Werken 81.
Pleiai, Artemisheiligthum 148.
Plinius *n. h.* 35, 152; *fastigia templorum* 345 Anm. 50.
Polemo 73. 97. 114. 120.
Polos 301. 319. 320.
Pompeji, Bronzeherme im Berl. Mus. 280; Götterkopf, *T.* im Berl. Mus. 280.
Polygnot, Einfluss auf die Sculptur 360. 368.
Polykles, Künstler 74.
Polyklet, Basis von e. Statue des — in Olympia 191.
Porcellan-Amulete aus Cypern im Brit. Mus. 284.
Porträts auf Todtenmahlreliefs 299 vgl. 307.
Poseidon im Westgiebel des Parthenon 376. 377. Taf. 16; im Parthenonfries 378; in der Stoa des pergam. Altars 364 Anm. 100.
Praxiteles, Hermes 366; koische Aphrodite 173 f.
Praxiteles' Weihinschrift aus Olympia 191.
Priamos auf *Vn.* 4 f.
Prometheus u. Herakles, Gruppe aus Pergamon 178.
Propylaeen, Akroterien 343.
Puppe, von Marmor im Berl. Mus. 282; *T.* ebenda 276.
Pyrrhoskopf in Florenz und im Capitol 80.

Rad, bronzenes mit Inschrift aus Argos im Brit. Mus. 170. 383. 385 Anm. 2.
Rafael's Benutzung der Antike 82.
Reims, Umbau der Thermen 402.
Reiter, archaische Statue aus Delos 328; *T.* relief aus Tarent 312 f.; -statuen 127 f.; -statuette Karls d. Gr. aus Metz in Paris 405.
Rom, *castra peregrinorum* 172; *caput Africae* 397 f

Saiteninstrument einer Statue in Delos 326. 327; bei *Tn.* aus Tarent 289 Anm. 2.
Satyr-Knabe u. -Mädchen, bronz. Doppelherme aus Pompeji 280.
Säule mit Inschrift in Pesaro 391 f.; von e. Grabe, in Syrakus 325 Anm. 5; als Stütze bei statuarischen Werken 81.
Schale als Attribut 34; *φιάλη = ἀσπίς* 185; Athena mit Schale, *Br.* aus Portici 28 Taf. 2; gelagerter Mann mit —, Terracottentypus 287 f. 307. 314.

Schatzhaus der Megarer in Olympia 178. 219; Schatzhäuser in Delos 328.
Schild des Achill 398f.; Akroterion des olymp. Zeustempels 179ff.
Schlange auf *Rs.* 303, vgl. Anm. 12; Verstorbenen geweiht 389, vgl. Anm. 6; Helmzier der Athena 33.
Schuhe auf *Vn.* 156, vgl. Taf. 7.
Schüssel, Vasenform 206; — aus Aegina im Berl. Mus. 197ff. Taf. 9. 10.
Schwan, Jüngling auf — *T.* 320 Anm. 33.
Selene (?), *Br.* Fragment aus Chianciano 171.
Serapis, Votivreliefs an — 301.
Silen, *T.* aus Olympia 342. 346; aus Tanagra im Brit. Mus. 282.
Sirene, archaische Statue aus Delos 328 343; aus dem Piraeeus 328 Anm. 12.
Siphnos, Apollokopf auf Münzen 84.
Sitzbild, weibliches — aus Delos 326; aus Arkadien 390 Anm. 7; Sitzbilder im Mus. Torlonia 66f.
Skeuothek des Philon im Piraeeus 177.
Skopas, Giebelsculpturen in Tegea 86.
Smyrna, *R.* in — Gericht üb. Athena u. Poseidon 80.
Spesfiguren 327.
Sphinx, archaische Statue aus Delos 329. 343; Eckakroterien e. Thoncista im Louvre 342; Krönung e. Grabstele 343; *G.* im Brit. Mus. 282; carikirte auf e. *V.* im Berl. Mus. 274.
Sterope im olymp. Ostgiebel 226.
Syrakus, archaisches Kalksteinrelief aus Megara 325; Grabsäule mit Inschrift 325 Anm. 5.

Tanagra, *Tn.* im Berl. Mus. 279; im Brit. Mus. 282.
Tarent, *Tn.* in Bonn 285ff. Taf. 13. 14; im Berl. Mus. 280.
Telephos s. Herakles u. Telephos.
Tektaios u. Angelion, Apollo in Delos 331, auf athen. Münzen 332.
Tenuta Vaccareccia, Grabfund aus — im Berl. Mus. 277.
Terracotten, Technik 287; Archaismen 292.
Theatermarke mit Helioskopf im Brit. Mus. 273.
Theoxenien 306 Anm. 17. 309 Anm. 27.
Thermen in Reims 402.
Theseus u. Minotauros, Goldplättchen aus Korinth im Berl. Mus. 282.
Thürverschluss auf e. *V.* 152 Taf. 7.
Timarchides, Künstler 366.
Tiryns, Topographie 400. 402: Galerien 402.
Tithonos 350.
Todtenmahlreliefs 300ff., auf Münzen 301f.; Verwendung 309; Votive an Asklepios u. Hygieia 301. 390 Anm. 7.
Todtenopfer 305.
Trachones, Stelenfragment aus — 344.
Traianssäule 405.
Triton, *R.* aus Delos i. Brit. Mus. 365; auf d. Stoa des pergam. Altars 344.
Turn-Severin, römische Brücke 405.
Tyrannenmörder 71. 162.

Venus Genitrix im Louvre 174.
Vercellae, röm. Inschrift 176.
Viergespanne im olymp. Ostgiebel 227f. 234. 246; von d. Stoa des pergam. Altars 344; römische Akroterien 345. 346 Anm. 51.

Waffen, *Tn.* aus Tarent 312.
Wappen der Griechen 406.
Widder, Jüngling auf dem —, *T.* aus Tarent 320.
Winckelmann und Herder 400.

Zeus, im olymp. Ostgiebel 224f. 240; *G.* im Brit. Mus. 284.

II. EPIGRAPHISCHES REGISTER.

K = Künstler. *O* = Olympia. *S* = Sieger.

Griechische Inschriften

aus Olympia No. 424—434 S. 87ff., No. 435—438 S. 179ff.; aus Elis 394; aus Kalavryta 393; Säule in Pesaro 391, in Syrakus 325 Anm. 5; Lanzenspitze in Paris 387; Bronzebasis i. Berl. Mus. 383; Bronzerad aus Argos Brit. Mus. 170. 383. 385 Anm. 2.

Ἀγαμέμνων V. 47. 50.
ΑCΕΜΟ Statue aus Arkadien 390 Anm. 7.
Ἀθεναία V. 201 Taf. 9.
Αἴγων T. 268.
Αἰνεσίδημος? O. 427 88.
αἰσιμνα— 91.
Ἀνφίδολοι O. 430 89.
ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΝ || ΛΕΙΤΡΑ Gewicht im Brit. Mus. 170.
Ἀρέπνια V. 203 Taf. 9.
Ἀριστανδρος 289 Anm. 6.
Ἀριστόνι[χος, -νίκη] 394.
ἄρματι νικάσας O. 424 87.
Ἄρτεμις 392; *Ἀρτάμι* 146, Taf. 6, 1; *Ἀρτάμ(ι)τι* 393.
Ἀστεροπαῖος R. 149 Taf. 6, 3.
Ἀσφάλιος 392.
Ἄτωτος = Ἄλκετος 117 Anm. 10.

Βραχᾶς 386 Anm. 3.
βωλία O. 434 92.

ΓΑΙΟΥ Lampe 284.
Γελοαῖος O. 424 87.

Δαμάτριος O. 438 196.
ΔΕΜΟΣΙΟΝ *V.* 278.
Διότιμος? O. 429 89.
Δόλων V. 47.
Δράκων R. 149 Taf. 6, 3.

Ἑκάτη T. 268.
ΕΠΑΓ || ΑΘΩ Goldring 283.
εὔχολος 389 Anm. 7, vgl. Anm. 10.

Ϝάναξ *O.* 433 91; Ϝαναχοι Bronzerad aus Argos 170 383 385 Anm. 2.

Ζεύς. Δεύς Statue in Sparta 76; *Διὸς ἱερόν V.* 37 Taf. 3A.

ἡγεμὼν ἀργητέτης 302. 390 Anm. 7.
Ἠλεῖος O. 438 196.
Ἥλιος Theatermarke 283.
ἥρως 389 Anm. 6.

Θερσέλης 392.
Θρασίμαχος s. *Τραα.*

ἰαρός 387.
-ίας K. O. 425 88.

ΚΑΛΙΣΕΟΣ⁝ΕΙΜΙ Säule in Syrakus 325 Anm. 5.
ΚΑΡΟΤΡΡΑΧΧΘΑ Bleitafel aus Karthago 178.
Κλεότειμος 389 Anm. 6.
Κλέων (?) *Σεκυώνιος K. O.* 437 193.
Κορ[ινθ.. O. 435 181.
Κριτωνίδης Πάριος K. 392.
Κυδωνιάτας? *O.* 426 88.
Κυνίσκος S. O. 436 190.

Μαντινέα O. 436 190.
Μενεκράτης O. 424 87.

ΝΙΚΩΝΟC *T.* 280.
Νιράχας 383 386 Anm. 3.

Ὀλυτ]εύς V. 44 Taf. 3d.
Ὀνάσανδρος Τιμοστράτου Ῥόδιος Bleiplatte 276.

Παιάνιος Λαμαπρίου Ἠλεῖος S. O. 438 196.
Παντάρης Μενεκράτιος S. O. 424 87.
Πάριος 392.
Πειΐπ(π)ις R. 146 Taf. 6, 1.
Περ(σ)εύς V. 201 Taf. 9.
Πτωϊεύς Lanzenspitze 387.

Ῥόδιος 276.

Σεκυώνιος O. 437 193 195.
CΩTHP Lampe 284.

Τελεστοδίκη 392.
Τιμόστρατος 276.
Τρασυμάχου παῖδες O. 428 89.
TV Strigilis *O.* 431 91.

Φ = Θ 41.

Lateinische Inschriften

aus Karthago 178; aus Vercellae 176; republican. Meilenstein aus der Campagna 396.
L. Curtius Onesiphorus Aipiciani C. F. Altar in London 169.
IVLOS *T.* 335 Anm. 33.
Multivorus, P. Properocius, Tappo, Tappula 176.

KRIEGER AUS DODONA

BRONZE DES BERLINER MUSEUMS

ATHENE
BRONZE AUS PORTICI.

ILIUPERSIS DES EUPHRONIOS.

ARCHAISCHE MARMORSTATUE

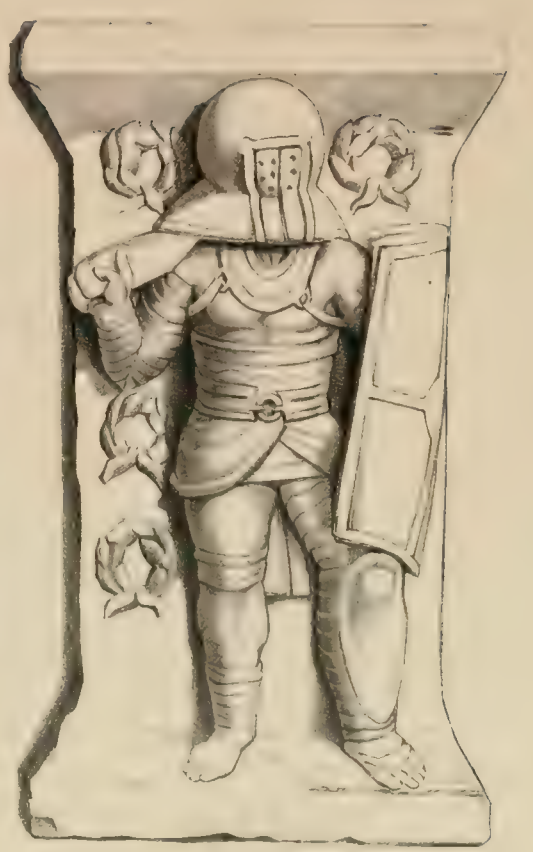
IM BRITISH MUSEUM.

LUTROPHOROS AUS SUNION.

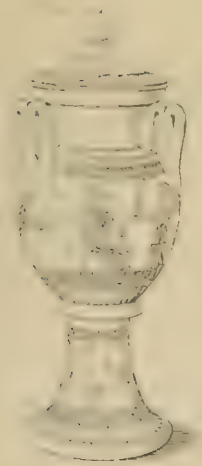
GLADIATORENRELIEF

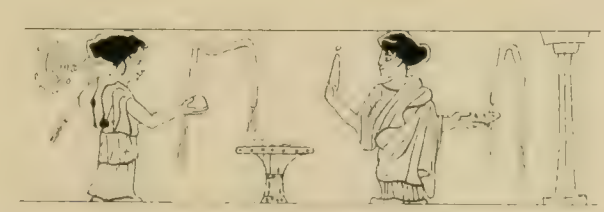
RELIEF

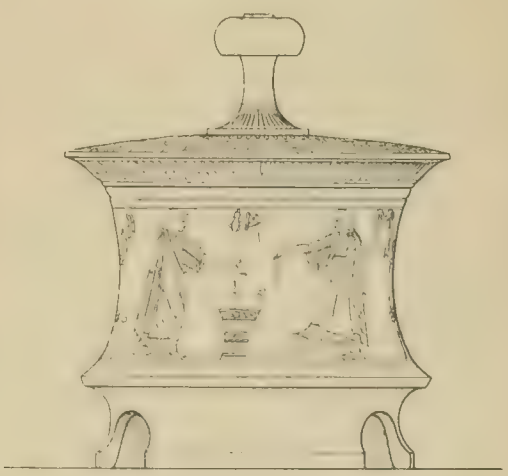
AUS ASOPOS



GLADIATORENRELIEF





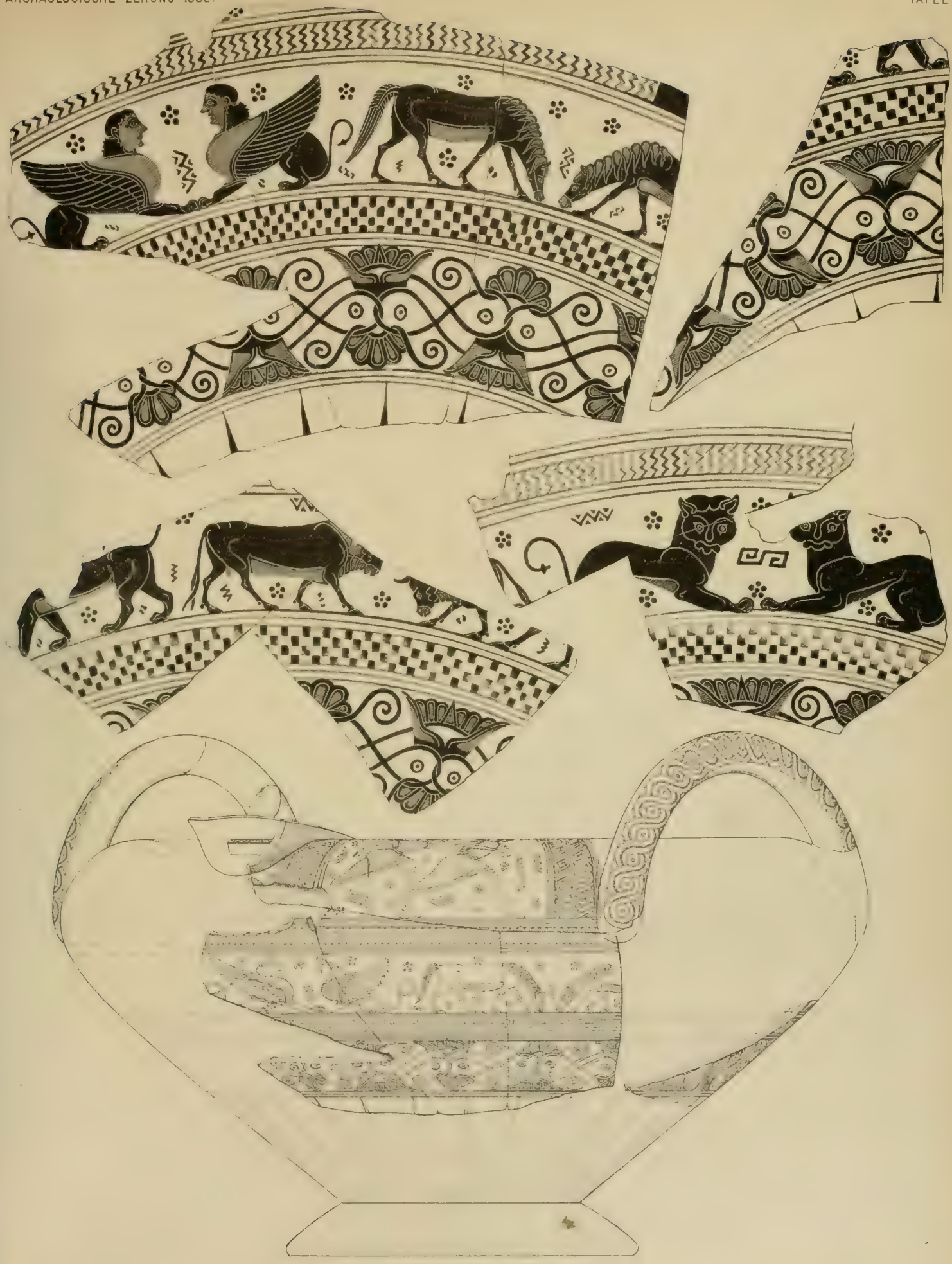


ZWEI ATTISCHE VASEN
IM BERLINER MUSEUM.

TERRACOTTEN

1 AUS TANAGRA 2 AUS KYTHNOS

SCHÜSSEL AUS AEGINA I.

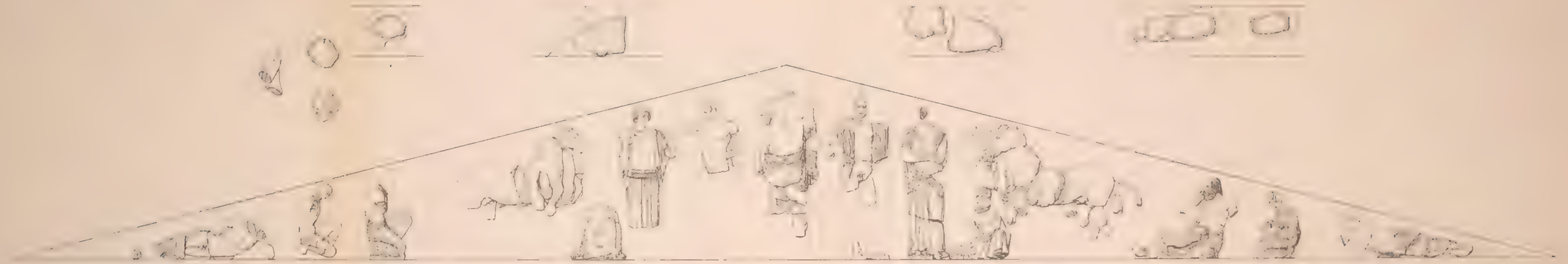


SCHÜSSEL AUS AEGINA I.

PARISURTHEIL

ATTISCHE LEKYTHOS.

ZU 01



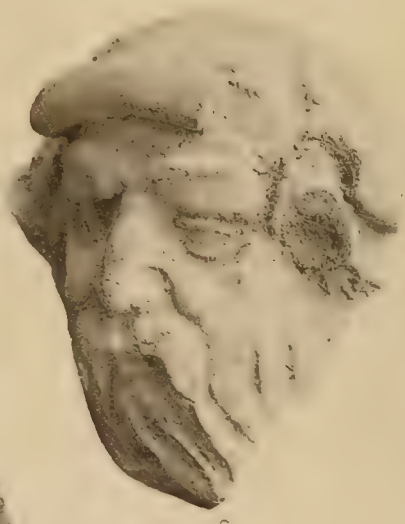
1

2

3

4

5



6

TARENTINER TERRAKOTTEN I.

TARENTINER TERRAKOTTEN II.

THON-AKROTERION
AUS CERVETERI

Lichtdruck v. A. Frisch, Berlin W.

PARTHENON-ZEICHNUNG

DES CYRIACUS.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00098 5388